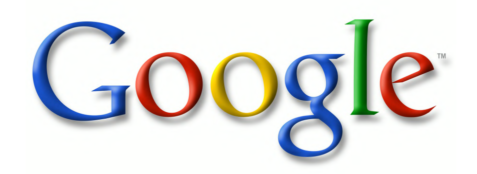
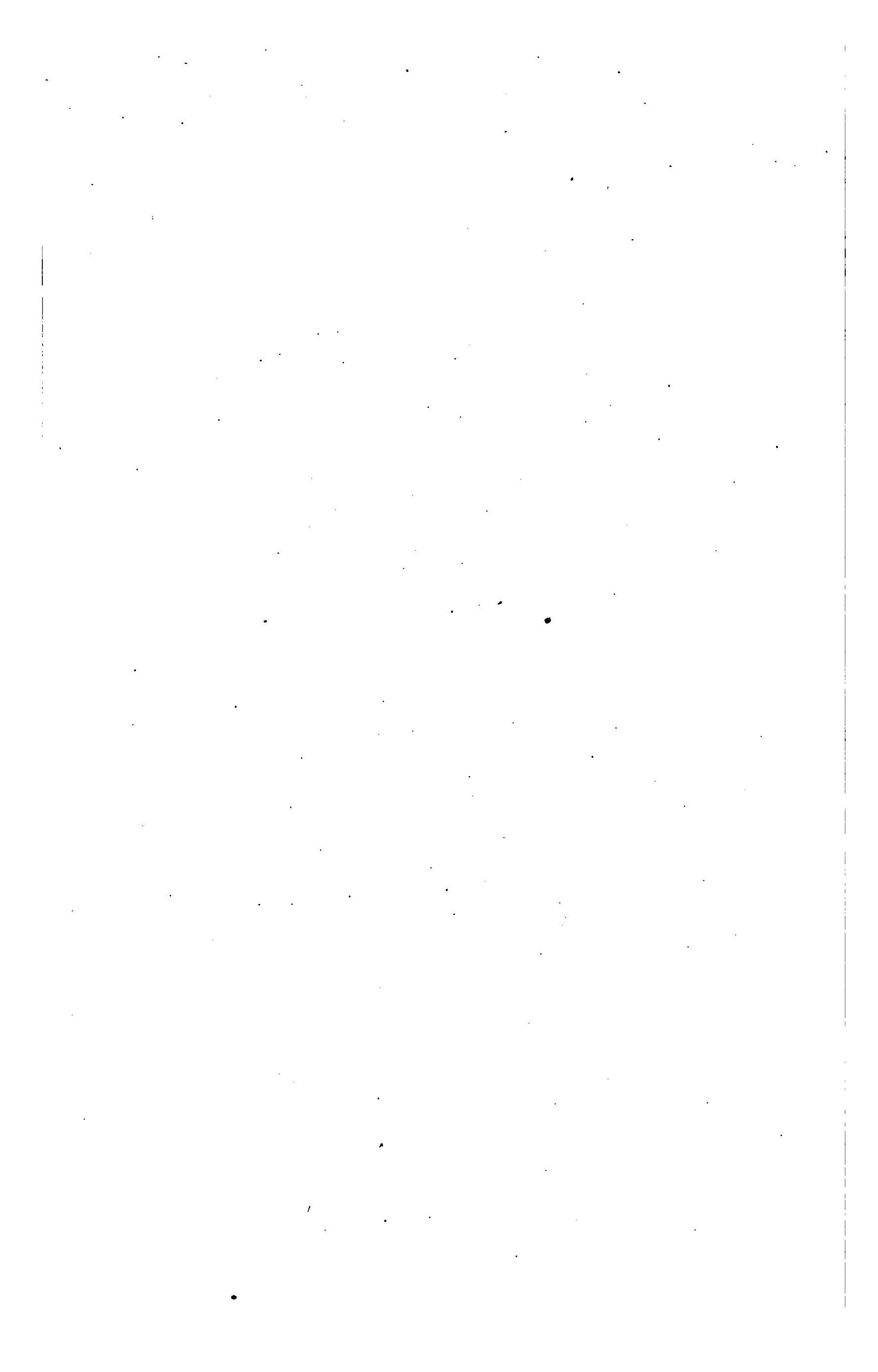




7.50





Stoessl, Lebensform und Dichtungsform



Lebensform und Dichtungsform

Essays von

Otto Stoessl

1914

München und Leipzig bei Georg Müller

Hier wird eine Sammlung von Aufsätzen vorgelegt, die kein systematisches Gebäude einer künstlerischen Weltanschauung, keine umfassende analytische Darstellung, überhaupt nicht Kritik im eigentlichen Verstande bedeuten und bieten, sondern nur gelegentliche Äußerungen. Gilt auch die hauptsächliche Neigung und Tätigkeit des Verfassers vorderhand epischen Grundfragen und Gestaltungen, so treibt ihn doch zuweilen eine gewisse Notwendigkeit auseinandersetzenden Besinnens zur Erörterung von allgemeinen dichterischen Problemen und zur Betrachtung von Werken, die das Wesen der Kunst gleichsam selbst enthalten und in ihrer schönen Selbstverständlichkeit ahnen lassen.

Da in jeder schöpferischen Natur alle Ausdrucksformen bereitstehen und bei ihrem Anlaß fertig hervortreten, wie etwa die epische Artung gelegentlich zur Unmittelbarkeit der szenischen Darstellung oder zur musikalischen Erlösung und

Bindung des Gedichts finden muß, so lebt neben ihrem hervorbringenden Triebe auch ein gegengewichtiges Maß von Bewußtheit, ein Bedürfnis, die zeugenden Kräfte selbst zu prüfen, sie zu ergründen, da man sich ihnen ergeben muß. Mag sich im Schaffen selbst das eigentlich Bedeutsame im tiefsten unbewußt ereignen, es geht doch auf geistige Vorerlebnisse, nicht bloß auf unwillkürliche Vorzustände zurück. Die Anschauung und Auseinandersetzung gegebener künstlerischer Gebilde erhellt solche eigene geistige Vorerlebnisse und darüber hinaus das Gebiet des Schaffens selbst im weitesten Umkreis.

So wollen diese Aufsätze wie Gedichte genommen sein, die in ihrer Weise eben auch eine seelische Beschaffenheit über den Augenblick hinaus darstellen.

Da solches Gelegentliche und Willkürliche ein Allgemeines und Wesentliches mitenthält, möchte eine Sammlung dieser Art vielleicht auch die Teilnahme derjenigen finden, die eine künstlerische Äußerung überhaupt würdigen wollen.

Lebensform und Dichtungsform

Die Dichtung, worin sich das äußere und innere Leben der Menschen als in einer geistigen Zusammenfassung wiederfindet, entspricht in ihren Grundformen dem Aufbau des Daseins selbst. Sie ist gleichsam ein Reflex der menschlichen Gebilde, durch deren bedeutende Erscheinung hervorgerufen, von einem erregbaren Geiste aus einem unwillkürlichen Empfängnisvorgang zu einem bewußten Schöpfungsakt umgewertet. Sie gibt immer eine individuelle Antwort auf ringsum wirkende Anreize. Die Welt als gemeinsame Erscheinung geht durch ein persönliches, einziges Wesen – den Dichter – sinnlich, doch vergeistigt hindurch und wird als Antwort sich selbst erneut und geordnet zurückerstattet. Wie aber das Auge nur einen begrenzten Teil der Außenwelt als Bild erfaßt, so empfängt auch der schöpferische Geist immer nur von einem be-

grenzten Teil der unermeßlichen äußeren Welt ihren, seinen bestimmenden Gesamteindruck. Der Einzelwille schaltet das Ungemäße schon bei der Aufnahme aus, zieht das Ansprechende heran. Die schließliche Antwort: das dichterische Werk, enthält alle nach persönlicher Notwendigkeit und Willkür geordneten Eindrücke in einer persönlichen Aussage, deren Form selbst wieder den objektiven Inhalt subjektiv herausstellt. So wird der Stoff erst bei der unmittelbaren Aufnahme, dann bei der Wiedergabe, gleichsam zweifach geläutert.

Die Notwendigkeit der Aufnahme wird durch die notwendige Begrenzung des Aufnehmenden, das Schicksal der Aussage durch deren geheimnisvolle Willkür begründet. Diese zwiefachen Bindungen bedeuten ebensoviele Freiheiten, wie denn der wahrhafte Geist jede Notwendigkeit zur Freiheit steigert. Das Erhabene der ineinanderwirkenden Bedingtheiten liegt darin, daß durch solche Ausschaltung und Einschränkung das endgültige Bild nicht verkleinert, sondern erweitert wird. In der engsten Form und dem scheinbar geringsten Gegenstande bleibt doch immer das Ganze der Welt beschlossen, erkannt, erneut. Ja dieses Ganze besteht ohne schöpferische Wieder-

gabe überhaupt nur als unfaßbares Chaos und wird erst durch die eingrenzende Formung zum Ganzen, ein Nebelschleier verdichtet sich — der Name des „Dichters" bezeichnet sein Tun — zum Sterne, schwebende Schatten werden Gestalten, die vorübergleitende Menge wird zur Menschheit, Ereignisse werden Schicksale, Begebenheiten und Gefühle entwachsen Gesetzen. Dichtung gibt Einheit aus Fülle.

Man erkennt, daß in gewissem Sinne stets Form auf Form antwortet, und daß dem Gegebenen immer der verwandte Geist bereit ist, den es erfüllt, und der es, eine wunderbare Kelter, empfängt und zurückgibt.

Den drei Urformen der Poesie: Lyrik, Drama, Epos entsprechen drei wesentliche menschliche Zustände und Eindrucksgebiete. Das Ich, der Einzelne in seiner Sonderung, Standfestigkeit und kosmischen Selbstsicherheit, die Familie als erste Verbindung sowohl gegensätzlicher als verwandter Elemente zu einer Frucht, die, platzend, neue Samen zu neuen Gesellungen ausschüttet, schließlich die Gemeinde, der Stamm, die Nation, der Staat, oder wie immer man die höhere Zusammenfassung von Menschengruppen zu schicksalhaften Gebilden abgrenzen will. Diesen drei Ur-

prinzipien der erdbewohnenden Menschheit gibt der zugehörige schaffende Geist als Antwort ihr Bild und Gleichnis zurück.

In der Dichtung wird aus der Lebensform die poetische ausgereift, und jede enthält auf ihre Weise, in ihrer Sprache und mit ihren Darstellungsmitteln das Ganze der Welt, so wie diese im einzelnen Menschen, in der Familie und im Staate durchaus enthalten ist.

Zuerst und zuletzt steht immer der Einzelne, der schicksalhafte Mensch, als gebundener Teil, als wirkende Einheit, bestimmt und bestimmend. Gefühl und Vernunft antworten aus ihm dem brausenden Ungefähr ringsum. Das ist das Lied: ein Echo der Stimmen, ein Widerschein des Lichtes. Die Sprache wird das einzige Maß der Dinge, sie behält die Instinktnatur einer unwillkürlich dem Eindruck entgegengestreckten, wehrenden, flehenden oder preisenden Gebärde. Aber die unentrinnbare Gemeinschaft des menschlichen Lebens gewinnt in dieser Aussage eine einzige Veredelung zur Besonderheit. Die lyrische Form wehrt alle Gemeinschaft ab, indem sie ihr unterliegt, sie gibt sich ihr so mächtig hin, daß das Gemeinsame gleichsam in der Umarmung erdrückt wird. Das lyrische Gedicht als gewaltiges Laut-

werden von menschlichen Urgefühlen behält in dem stöhnenden Zwang seiner Fassung, deren Rhythmus die Notwendigkeit des gehenden Pulses hat, die erste und letzte, tiefste Vereinzelung des Menschen. Seine äußerste Einsamkeit redet sozusagen von den Grenzen der Welt her zu dem Meere von Einsamkeit ringsum. Es ist die unbedingteste, zügelloseste Freiheit im Zwang dieser Aussage, bis auf den Klang und Rhythmus wird alles Äußere, Materielle durchaus verinnerlicht. Nur daß das Gedicht auf dem Weg über Drang und Leidenschaft seinen Inhalt völlig vergeistigt, macht es zu einer Weisheit, deren Organ, um mich des Ausdrucks eines vornehmen Autors zu bedienen, im Herzen wohnt. Gelegentlich nähert sich diese Weisheit bis auf Rufweite der Erkenntnis des Denkers selbst. An jener Quelle der Unterwelt, wo die Schatten, vom Blute trinkend, Leben gewinnen, trifft das Gedicht mit der Philosophie zusammen, welche, vom Blute trinkend, wiederum der Poesie ähnlich wird. Überhaupt enthält die Lyrik, wie ihr Lebensvorbild, das Individuum alle Schicksale der Menschheit, alle Möglichkeiten und Schicksale der Dichtung als in einem Keime. Denn aus dem Gedichte, aus dem Wortgesange des bewegten, einsamen Gemütes

haben sich alle anderen Formen entwickelt, wie aus dem Einzelnen alle Gesellschaften.

Die zweite Organisationsform findet im Drama ihr Gleichnis. Dieses vereinigt wie die Familie, eigentümliche und notwendig verschwisterte Gegensätze. Sein Inhalt: die endgültige Austragung der einander bedingenden und darum einander mit der Stärke chemischer Wahlverwandtschaften suchenden, naturgegebenen Konflikte, wird mit der Unmittelbarkeit direkter Aussage und Gegenrede der verstrickten Charaktere herausgestellt. Dieses leibhaftige Gegenübertreten der Einzelnen, deren jeder sein Ich in Worten durchführt, die den feindlichen Individuen das ihrige entlocken und aus dem wirkenden Zwiegespräch Tat, Schicksal, neue Vereinzelung und neue Verbrüderung erzeugen, vergegenwärtigt den poetischen Ursprung aus der lyrischen Äußerung des Individuums. So trägt ja die Familie auch ihre höchstpersönliche Entstehung aus gegensätzlichen und verwandten Einzelheiten an der Stirne geschrieben. Sie wird erschaffen, um in kämpfender Fruchtbarkeit neue Menschen hervorzubringen. Diese Vereinigung wird nur um der Loslösungen willen bewirkt. Das ist der vornehmliche Gegenstand des Dramas. Wenn man seine wesentlichen

und in ewiger Wiederkehr abgewandelten, sozusagen exegetisch durchgebildeten Stoffe beobachtet, wird man unschwer ihren familienhaften Grundzug erkennen. Historische und politische Fragen spielen nur begleitend mit und treten in den engeren Kreis einer sippenhaften Gesellschaft, wie denn die Geschichte selbst menschliche Geschicke und Bewegungen in einem begrenzten Felde sinnfällig macht, als ob sie Taten und Erlebnisse einer einzigen schöpferischen Person oder kleiner Organisationen wären. Eigentümlich ist dem Drama wie der Familie auch vor allem die Restlosigkeit der Austragung aller Gegensätze. In dieser Organisationsform macht die Natur sozusagen immer für die Zukunft reinen Tisch.

Nun ist aber auf der weiten Erde bei dem endlosen Krieg aller gegen alle nicht bloß die tragische Vernichtung, vielmehr ein schließlich duldsames und notwendiges Nebeneinander zu Hause. Über der Vereinigung, Ablösung und Erneuerung der Einzelnen in der Familie mit ihrer dramatischen Folgerichtigkeit steht die fruchtbare epische Läßlichkeit der Gesamtheit. Die Natur produziert in Fülle und überantwortet ihre Geschöpfe dem Ungefähr. Das Gerettete und Lebensfähige schließt sich zusammen ohne genaue Prüfung der Lebens-

würdigkeit. So entstehen übergeordnete Verbände und Gemeinschaften, erst als Notdach, welches dem Menschen gegen den Menschen Schutz verleiht, dann als schöpferisch ausgestalteter Bau, der Zusammengehörigen eine gewisse Würde und sinnvolle Eintracht der Existenz gewährt. Was einer großen Zahl von Menschen an wesentlichen Instinkten, Anlagen, Kräften gemeinsam ist, überwindet ihr Widersprechendes, sie lernen einer höheren Ordnung dienen, um der eigenen Natur sicherer, schöner leben zu können. Ein geheimes Zusammengehörigkeitsgefühl siegt über die Vereinzelung. Das Bewußtsein der Menschheit erwacht im Menschen. Der Staat ist seine Schöpfung, das Epos sein dichterischer Ausdruck.

Hier spricht der Einzelne nicht mehr direkt, sondern das Ganze redet aus dem Einzelnen, auch wenn er von ihm redet. Mag der epische Stoff ein besonderes Schicksal, Entwicklung eines Helden, Ereignisse einer Familie oder eines begrenzten Personenkreises behandeln, das allgemeine Nebeneinander, die großartige Einwirkung der ganzen Umwelt auf die Zustände der beobachteten Menschen, eine politische Natur waltet immer vor. Was geschieht und berichtet wird, bleibt auf die zeitliche Form der bestimmenden

Gesamtheit bezogen. Der dargestellte Inhalt erscheint als Gleichnis einer gegebenen, umfassenden Organisation. So erzählt jede epische Dichtung Geschichte. Sie ist repräsentativ. Die zunehmende Annäherung der nationalen Kulturen infolge der technischen Vervollkommnung hat mit der Ausgleichung und demokratischen Herabminderung der politischen Besonderheiten diese Dichtung um ihre unmittelbare Wirkung gebracht. Sie steht ihren Menschen nicht mehr Aug' in Aug' gegenüber. Diesem Schaden der verlorenen Unmittelbarkeit der epischen Kunst steht ein Gewinn an Verinnerlichung und Erhöhung des schöpferischen Selbstgefühls gegenüber. Das Vorwiegen individueller Probleme, die Verinnerlichung der epischen Handlung, die Entdeckung eines vorherrschenden geistigen Lebens, welches an Stelle sinnlich leuchtender physischer Existenz getreten ist, bezeichnen die eigentümliche politische Natur des Epischen, sie widersprechen ihr nicht.

Unsere Zeit erlebt eine mähliche Umgestaltung des Staates. Die individuellen politischen Einzelgebilde, die vordem, familienhaft eng abgegrenzt, dramatisch sinnfällige Schicksale tragisch kurzlebig austrugen, weichen mehr und mehr ungeheuren Verbänden, deren äußere Vorgänge gewöhnlich

und endlos, langweilig und mechanisch scheinen. Dabei tritt aber die willentliche Verinnerlichung des Einzelwesens und der Teilorganisationen in strenger Vergeistigung hervor. Die Geschichte wird zu einer wachsenden Gestaltung des inneren Lebens. Der Vergeistigung der Geschichte antwortet die Verinnerlichung der epischen Kunst. Was die Politik als Instinkt erlebt und zeigt, vergegenwärtigt das Wesen des Erzählers als schöpferische Macht. Geschichte machen und Geschichte schreiben, die höchste Lust und Gabe des menschlichen Geistes, bleibt Sache des seltenen Einzelnen, für den die ganze Welt Mittel und Gegenstand seines persönlichen Willens ist, unerschöpflich an Abenteuern und Aufgaben, ein immer erneutes Nichts und Chaos, aus dem immer wieder ein strahlendes Etwas und Ganzes zu bilden ist. So führt die Natur in verschleierter Vereinfachung auf tausend Umwegen alles Geschaffene auf den Schöpfer, alle Gemeinschaft auf den Einzelnen zurück, als ob sie ihm allein dienen wollte, der herrschen darf.

Der dichterische Raum

Bei den Erwägungen über die Formgesetze jeder Kunst wird häufiger, was ein Werk enthält, zu bestimmen gesucht, als was außer ihm bleiben muß. Gleichwohl scheint die erste Arbeit erforderlich, den Raum einer Schöpfung von außen abzugrenzen. So lebt ein Bild in Fläche, Linie und Farbe. Daß diese Beschränkung unfaßbare zahllose Inhalte im stillen dennoch mitführt, aber nur durch tiefreichende Assoziationen weckt, ohne sie geradezu auszusagen, erweitert die Enge jeder Form zu einem Gleichnis des größten und ganzen Weltgeschehens im kleinsten Gebilde. Doch hat der Eindruck, der ein Werk als Antwort verlangt, auf geheime Weise stets auch die Bedingungen seiner Erwiderung vorbestimmt.

In jedem Künstler lebt indes über seine besondere Sprache hinaus das Ganze aller Kunst

als Traum einer wiederzugewinnenden Welteinheit. Und je weniger einer die begrenzten eigenen Mittel vollkommen zu gebrauchen weiß, desto schrankenloser strebt er nach den fremden Ausdrucksgebieten, der Maler und Bildhauer etwa, indem er das versagte transitorische, poetische oder musikalische Element der Linie, Farbe und Form aufdrängt. Was sich beim klassischen, das heißt, seinen naturgegebenen Raum durchaus beherrschenden Gebilde, mittelbar, aber mit großartiger mysteriöser Transzendenz einstellt: das Gefühl erwirkter umfassender Welteinheit, wird im romantischen oder barocken Werk, welches den von der Natur angewiesenen Raum sprengt, unmittelbar, aber unzulänglich gesagt. Die transzendentale Folge wird vorweg- und damit weggenommen, wie wenn man ein herrliches Geheimnis durch ein plumpes Wort zerstört. Bei solchen grundstürzenden Vorgängen ergibt sich außer einer bestenfalls gewonnenen Verfeinerung des Ausdrucksvermögens stets eine Trübung der Mittel, eine Verwischung der notwendigen Bestimmtheit der Form, eine Verwirrung der schöpferischen Instinkte und Vorstellungsgebiete.

Der Raum der Dichtung wird durch die Sprache begrenzt, sowie der des Gemäldes durch die

Fläche. Linie und Farbe, die Umrisse, die den Raum der Dichtung ausfüllen, werden durch das Wort gegeben. Dieses Mittel bringt nun eine schicksalsvolle Fragwürdigkeit der poetischen Form mit sich, indem das Wort als Ton den Klangreiz — den musikalischen Ausdruck — anstrebt und über seinen begrifflichen Gehalt hinaus reicht. Was sich in der Geschichte der Literatur abgespielt hat: Die Verdrängung des gesprochenen, gehörten durch das geschriebene und gelesene Wort, ist ein unentrinnbares Gleichnis der Dichtung selbst, als welche zwei Ausdrucksformen und zwei Aufnahmsmöglichkeiten zu vereinigen hat, eine mittelbare, begriffliche, rein geistige Erörterung und eine unmittelbare, sinnliche Darstellung. Dieser Zwiespalt — im geschriebenen oder gesprochenen, im gelesenen oder gehörten dichterischen Gebilde ausgedrückt — bedingt die poetischen Formen. Ihr Raum ist durch die Sprache gesetzt.

Sie enthält eine begriffliche Behandlung der Dinge, nicht die Dinge selbst, mit ihren Worten führt sie ein unsinnliches, schwebendes Eigendasein und entbehrt der physischen Wirklichkeit des Geschehens. Sie spiegelt und verdichtet Eindrücke im aufnehmenden Bewußtsein, sie stellt — letzten Endes — nicht dar, sondern beantwortet

bloß die Weltdarstellung ringsum. Bildwerke wiederholen Tatsachen und Erscheinungen tatsächlich und durch Erscheinung, wenn auch in willkürlicher Anordnung, Einschränkung und geistiger Erhöhung, die Dichtung spiegelt ihre Vorbilder im unsinnlichen Mittel wieder, sie wird nicht von einem eigentlichen Sinneseindruck aufgenommen und durch ihn erst dem Verstande zugeleitet, sondern sogleich dem Gehirn vorgestellt. Der Klangreiz des Wortes ist dabei nur ein berückender Umweg, seine begriffliche Schärfe und Geistigkeit entscheiden. Die Wirkung der Poesie fällt also nicht mit dem Sinneseindruck zusammen und schließt erst mit dessen geistiger Verarbeitung ab. Überall drückt sich also im dichterischen Ganzen eine zeitliche Abfolge, ja die Macht der Zeit selbst als inhaltliche und formale Wesenheit schicksalsvoll aus.

Sowohl das äußere, nur in der Zeit wahrnehmbare Geschehen, als auch dessen Mitteilung durch zeitlich bestimmte Wortfolgen und schließlich die Aufnahme der Sprache, die zeitlich vor sich geht und der Zeit bedarf, bis sie den Verstand völlig erreicht und bezwingt, also Form und Inhalt der Dichtung, ihre Aussage und deren Wahrnehmung, ihr Raum und Schauplatz sind

von der Zeit, also von einem unsinnlichen Nach=einander bemessen.

Diese durchgängige Mittelbarkeit ist das Grund=gesetz des Poetischen, welches somit ein eigent=liches Gleichnis des Denkgeschehens selbst darstellt. Was sich an unmittelbarer sinnlicher Wirkung nebenbei ergibt, schafft für die eigentliche Form nur die Atmosphäre und ahnungsvolle Bedeu=tung einer reicheren Umwelt, eine Transzendenz des Unsagbaren, aber die Grenzen verharren.

Je nach der Betonung der zeitlichen Abfolge der dargestellten Ereignisse oder ihrer geistigen Ergründung — man möchte beide als seine Di=mensionen ansprechen — ergibt sich die besondere Art der Erfüllung des poetischen Raumes. Die zeitliche Abwechslung nähert sich mit ihrem Ge=nügen an beschreibender Reihung von Erlebnissen der malerischen Leistung. Sie hat als Erzählung denn auch die unmittelbare Mündlichkeit zuerst verlassen und die Schrift, das Bild mittelbarer Worte gewählt. Das Nacheinander, die Vergan=genheit präformiert als Gegenstand der Erzählung ihren Ausdruck, ihr Schrittmaß. Das Präteri=tum bleibt auch in der Sprache die Form der Mittelbarkeit, die sich weiter in den feinen Ver=ästelungen indirekter Rede und des Konjunktivs

fortbildet. Hingegen beharrt die dialektische, das Herz des Moments treffende Kraft auf dem unmittelbaren Sinneseindruck der gesprochenen und gehörten Worte und nähert sich der Musik. Es ist eine sehnsüchtige Schwäche aller Dialektik, eine gewisse Ergänzung durch das Tun, die Gebärde, die Nachahmung zu suchen, als lechze der Eindruck nach einer lebhafteren Vergegenwärtigung, als durch das Wort allein. So verklärt die Lyrik den geistigen Augenblick, ihre seelische Erleuchtung durch den Klang, und das Drama geht zur Darbietung der Situation, zur Verleiblichung der drängendsten Dialektik selbst über. Lyrik und Drama, die sich der Gegenwart und dem schleunigsten Geschehen gegenüber finden, unterliegen darum am leichtesten den Hilfen, die sie von anderen Künsten begehren und herrufen, und gar dem Zugriff des seinen Körper sinnvoll darstellenden Menschen selbst.

Dem Denken ist es gemäß, über alle Gebiete und Erscheinungen mit voller Willkür zu schalten, die Dichtung findet als die tiefste Gabe des Sinnens entrückte Zusammenhänge wieder und vermittelt grundsätzlich Getrenntes. So gibt das Drama als rein poetischer Vorgang eine begriffliche dialektische Ergründung des Schicksals,

aber es erzwingt zugleich mit ungeheurem Drange auch seine Verwirklichung. Je machtvoller sein dialektischer Geist das Erlebnis verdichtet, desto näher bleibt es der Musik, der Lyrik, je mehr es durch Erweiterung des Existenzkreises seine Deutungen vermannigfachen will, desto unfehlbarer erliegt es der epischen Mittelbarkeit. Die griechische Tragödie und Shakespeares Werk stehen an beiden Polen.

In ihrem Wesensraume enthält jede Dichtungsform die übrigen keimhaft mit, da alle aus einer Wurzel gewachsen sind, das lyrische Gedicht ebensowohl ein auf ein einziges Geschöpf und einen Schicksalsaugenblick bezogenes augenblickliches Drama, als auch eine epische Eindrucksfolge, die nur auf das engste Zeitmaß gebracht ist, einen allerkleinsten Zellkern von Epos. Unschwer läßt sich auch bei der strengsten analytischen Komposition des Dramas die Abhängigkeit vom weitreichenden Zeitverlauf, also die epische Verkettung und andererseits der ungeheure Aufschwung der dithyrambischen Höhepunkte und ihre musikalische Verschwisterung erkennen.

Das Epos bedeutet die eigentliche Mittelform. Sein Ursprung lag der Lyrik und dem Drama näher, indem es des mündlichen, ja musikalischen

Vortrages bedurfte und durch seine ersten weltumfassenden Gegenstände die heldische Dialektik der Tragödie mitenthielt.

Durch seine gelassenere Anschauung von der Rezitation mählich abgedrängt, floß es wie ein weitverzweigtes Gewässer in die stilleren Gebiete und vereinzelten Winkel der menschlichen Situationen. Es erfaßte Geringeres, Vereinsamtes und Verinnerlichtes, es verband private Ereignisse mit dem großen Geschehen der Gesellschaft. So verlor es seine ursprüngliche Form und entwickelte den Roman, der als Geschichtsschreibung der ungeschichtlichen Einzelwesen über dem individuellen die mächtige Typik des Epos hintansetzte. Hingegen drängte sich die epische Darstellung in einer kleineren Form, in der Novelle zusammen, mit einer dem alten Epos versagten dialektischen Zuspitzung, deren Art dem dramatischen Motiv verwandt ist. Hier spielt denn auch das Lyrische bedeutend mit. Die Verlegung des zeitlichen Geschehens aus starken äußeren in feine seelische Erlebnisse, die Durchleuchtung von Handlungen aus dem Innern der bewegten Charaktere ergab neue Freiheiten, neue Bindungen der Sprache. Sowohl die Musik der „Stimmung", als die Dramatik der „Situation" schob sich vor.

Wenn heute eine Erneuerung der Lyrik, eine Wiederherstellung der reinen und strengen dramatischen Form angestrebt wird, möchte der Versuch einer Konzentration der Erzählung als nicht minder dringlich erscheinen. Es wurde nachgerade vergessen, daß die Erzählung vor allem erzählt. Sie hat unmittelbar darzustellen versucht; lyrische Momente durchbrachen oder ersetzten gar die gebotene Abfolge ihrer Ereignisse, dramatische, dialogische Steigerung führte zu völligen Szenen, aber dabei wurde die natürliche Art des epischen Vortrages immer mehr verdünnt und am Ende aufgelöst, der in seiner reinsten Vollendung nichts ist als ein Bericht, als die indirekte Mitteilung von Geschehnissen. Wer sich italienischer Novellen, Goethescher Romane, der gedrängten referierenden Energie Kleistscher Prosa entsinnt, wird die Macht dieser distanzierten Mittelbarkeit aller aufdringlichen Mischung von Lyrik und dramatischer Spannung vorziehen, als ein gefaßtes Sichbesinnen der epischen Natur auf sich selbst.

Die ständige Verallgemeinerung und das Durcheinanderrühren von Mannigfaltigkeiten scheint das eigentliche Spiel der Welt. Die Kunst, eine Äußerung des abgrenzenden und vereinzelnden Denkens, schafft Einheiten und setzt Grenzen.

Der poetische Raum und seine Gegenstände werden durch die Natur zugewiesen; wie er verwertet und mit wohltuender umfassender Einfachheit, klar und gerecht eingeschränkt, aber auch ausgefüllt wird, ist Sache des Geistes, der die Mannigfaltigkeit zur Einheit, die Fülle zur Form, den Wechsel zur Ordnung zu bringen hat. Die Reinheit jedes seiner Gebilde, die beherrschte Klarheit seines Ausdrucks enthält gleichwohl das Ganze und Unendliche im engsten Umkreis, während Verwirrung und Auseinanderzerrung aller Formen über äußerer Vieldeutigkeit die innere verlieren. Jede künstlerische Einsicht eröffnet die Weiten des Lebens, indem sie ihre Form mit Strenge schließt.

Balzac



Indem uns das Kunstwerk sein „Das bin ich" oder sein „So seid ihr" entgegenhält, erweckt es in uns jenes Menschheitsgefühl, das unser höchstes Erlebnis, unser eigentliches Schicksal, die Religiosität der geistigen Menschen einer entgötterten Erde bedeutet. Die Urformen dieser subjektiven und objektiven dichterischen Offenbarung sind Lyrik und Epik. Beide machen die Welt als Ordnung und umfassende Einheit sichtbar und leuchtend. Das schöpferische Vermögen ist sonnenhaft wie das Schauen selbst. Die allwissende Gerechtigkeit der Sprache nennt darum den Dichter auch „Seher". Der subjektive Schöpfer blickt in sich und erschließt aus der Unendlichkeit seines Innern das Wesen der Welt, er ist „anschaulich", der objektive sieht von sich ab, er „schaut an".

Zu diesen objektiven, anschauenden Darstellern gehört Balzac.

Der urtümliche, innerlich gehaltene, schon durch die Mystik des Rhythmus zwingende Vers der alten epischen Gesänge fällt mit der rhapsodischen Unmittelbarkeit des poetischen Wirkens. Der „Seher“ legt das Purpurgewand des Priesters ab, ohne auf den Gemütsreichtum seiner Weihe zu verzichten. Aber es gibt freilich Schattierungen dieser Herablassung zur Prosa, als welche das notwendige demokratische Übel des Erzählers in unserer Zeit bedeutet. Balzacs Sprache gewinnt wie die Mimikry von Tieren das Ansehen seiner Umwelt, sie paßt sich ihrem Stoff an und wird — seiner objektiven Natur gemäß — so sachlich wie ein Gerät des Gebrauchs. In dieser Zweckgestaltung der Sprache war Balzac wie in seinen Stoffen der erste neue Epiker. Wer aber den Herzschlag einer Prosa als ihre poetische Rechtfertigung vernehmen kann, wird auch in der seinen zuweilen jenes unsachliche Wunder der elementaren persönlichen Notwendigkeit, jene Urkraft erbrausen hören, die mit ihrer inneren Rhythmik, ihrem auffliegenden Pathos den Dichter ausmacht, zwingt, hervortreibt. Da scheint ein Auge, das abgewandt in die Weite sah, uns plötzlich anzuschauen. Im erzählenden Stil gibt es unvergeßliche Momente, wo der Erzähler all das War-

um des Erzählens durch einen solchen Blick aufs ergreifendste verständlich macht.

Inhalt und Wirkung seiner Gestaltungen haben die bleibende Gemeingültigkeit der epischen Art.

Balzac geht aus dem Frankreich der Restauration hervor, aus dem wilden Werden einer unbekannten Ordnung. Neue soziale Stufen werden durch Revolution und Empire erbaut und heraufgeführt. Das Ergebnis: Kapital und Maschine erobern den Erdkreis ohne Waterloo, ohne Napoleon. Der Zeitgeist ist kein Genie, der Sieg der Masse sticht allen Einzelwert aus. Es beginnt die Epoche der papierenen Vertretbarkeit, des ausgleichenden Verkehres. Die Gesellschaft wird aus ihren bisherigen Gruppierungen und Gebieten gerissen und zu neuen Vereinigungen gedrängt, in neuen Daseinsformen erweisen sich neue Gaben der Anpassung, welche neue Charaktere erzeugen, gleichsam eine neue psychologische Flora und Fauna in einem neuen geistigen Klima. Die Umwandlung erfolgt unter der steten Gegenwirkung der vorhandenen Organisationen. So wird mit dem gegebenen Gesellschaftsmaterial des monumentalen geschichtlichen Aufbaues der moderne errichtet, wie man im alten Rom die

Marienkirche über den Minervatempel stellte und mit den Säulen der antiken Heiligtümer die neuen stützte. Maschine, Kapital, Verkehr, Demokratie, vier Namen für eine Sache, schaffen in einem fieberhaften Unmaß das moderne Stadtungeheuer Paris. Das weite Land draußen kennt die unsterblichen natürlichen Kategorieen der ursprünglichen Ordnung: den Bauer, Jäger, Hirten, den Handwerker, den großen Grundherrn, der die irdische, die Kirche, welche die geistige Schutzhand über diese Gesellschaft hält. Das Land behauptet mit der Zähigkeit des Naturgegebenen den wirkenden fruchtbaren Widerspruch gegen das fressende Unwesen Stadt. Innerhalb dieser Gegensätze rundet sich alles Leben zum Schicksal. Die Stadt bedeutet Bewegung, das Land Ruhe. Vermischung und Ausgleichung setzen in der städtischen Demokratie ein und schlagen gegen den Konservativismus von draußen ihre Maschinenpranken, als gelte es, selbst die Gewohnheiten der Jahreszeiten zu vernichten, das Surrogat knieet sich dem Produkt wie ein Alp auf die Brust.

Das sind die ungeheuren epischen Elemente des neuen Dichters, des ersten und größten der neuen Erde. Er hat die Dämonie dieser Gegensätze mit jener schöpferischen Anschauung durch-

drungen, die den Dichter göttlich macht und mit jenem ruhevollen Mitgefühl, dessen Lust der Anschauung und Notwendigkeit der Gestaltung das höchste Maß von Macht bedeutet, das im Leben überhaupt zu vergeben ist. Diese Fülle von Figur wird ihrem irdischen Gefäß zum Schicksal, das Epos hat seine angestammte Aufgabe einer umfassenden Erkenntnis und darstellenden Schlichtung, es ist selbst eine soziale Funktion.

Balzac hat sie vollendet, er war, wie nur einer der wenigen großen Erzähler, der Herr der Dinge; er gab dem Chaos Ordnung, indem er es als Ordnung wahrnahm, er erhellte es und schied Tag von Nacht, Feste von Wasser. Und alles dies mit der schlichten, sachlichen, romanisch durchdringenden Klarheit der Prosa, wenngleich nicht ohne die romanischen Übertreibungen, die alles Gegebene zum Ungeheuerlichen steigerten, um seine Wirkungen faßbar zu machen. In seinem Gehirn dünkt uns die ganze Erfahrung der Menschheit bis in die mikroskopischen Einzelheiten versammelt, das gehorsamste Gedächtnis bietet sie dem fordernden Augenblick, und sie erscheinen selbstverständlich und wunderbar wie am ersten Tag. Er kennt zum Beispiel die Finten eines Wechselprotestkreislaufes, eines Zivilprozeßverfahrens, einer

Börsenspekulation bis in ihre äußersten Möglichkeiten ebenso genau, wie die Schliche der Spionage und das Verfahren der Gauner. Er weiß, daß, wer einmal im Bagno die Kette geschleift, später in der Freiheit, wenn auch unmerklich, das ehedem gefesselte Bein nachzieht. Er setzt die Weisen des Buchdrucks und die Arten der Papiergewinnung auseinander. Die Wirksamkeit einer verwickelten technischen Arbeit ist ihm gleich deutlich wie der Mechanismus des Denkens und Fühlens, und er sieht das Ineinandergreifen der menschlichen Regungen, welche sich vor sich selber verbergen, als läge das Räderwerk einer Maschine zutage. Immer wieder machen überraschende, doch selbstverständliche Einzelheiten für die untrügliche Wahrheit des Ganzen Beweis und dies mit einer Einfalt, die über ihre Genialität gleichsam zu lächeln scheint, wie dem schöpferisch Erhabenen eben Bewußtsein und unwillkürliches Walten des Gefühls in eine Lebenskraft zusammenfließen. Seine Helden sehen wir noch heute in unseren Städten um Troja und Helena kämpfen, trotz einem Odysseus und Achill. Politik, Kunst, Lebensgenuß, Spielerleidenschaft, Weiberlist, Intrige, Verbrechen, Karriere, Adel, Schönheit, Ehrgeiz, Leichtsinn, Habsucht sind in einer

Reihe ewig gültiger Gestalten verkörpert, deren Erlebnisse ineinander verschlungen, doch deutlich heraustreten, wie das Muster in einem Gewebe. Eine Einsicht, die viel wunderbarer erscheint, als die Erfindung, faßt mit der zartesten Sicherheit das wesentliche Problem jedes Charakters.

Die Schicksale der Männer schreiten durch Reihen von Weibern hin, der Glanz von Schönheit, von lustvollem Weiberfleisch, von sinnlicher Freude und Freiheit macht einen verwirrenden Vordergrund aus, von dessen Pracht die schroffen Geschehnisse sich unheimlich absetzen. Die Fülle dieser Weiberwelt unter, neben, über der männlichen wird gleichwohl aufs deutlichste umrissen durch die genial vereinfachende Überzeugung: das Weib ist in allem Tun, Wollen und Denken durchaus vom Geschlecht bedingt, von jenem Schoße, der zur Lust und zur Mutterschaft gemacht, seinem ewigen Gebote zustrebt. Alles Erlebnis der Frau ist ihrer Natur, ihrer Lebensquelle zugewandt, und es gibt nur mannigfaltige Verschwisterungen zweier Schicksale: der Mutter und der Geliebten. Aber welcher Blick für diese Abschattungen! Er zeigt einmal die Mutter zweier Söhne. Der eine ist ein kindlich reiner Künstler, der andere ein ruchloser Schurke. Die Mutter

hängt ihr ganzes Herz an den mißratenen, eben weil er ihrer mehr bedarf, und der um ihre Liebe verkürzte Sohn versteht als schöpferischer Mensch auch aufs innigste dieses schmerzliche Muß der Mutterschaft. Gegenüber die Kurtisane, dazwischen alle Lebensstufen der weiblichen Natur und überall das Heldentum des Geschlechtes als die reine Blüte des Triebes. Er zeigt ein andermal den Leidensweg einer verdorbenen Kurtisane, die ein zweites, wahreres, weil willentliches Magdtum gewinnt, um es zu opfern, einer raffinierten Weltdame letzte Lust der erfundenen und darum höheren zweiten Unschuld. Er sagt gelegentlich über ihren Blick: „es war einer jener Blicke, die eine blonde Frau brünett erscheinen lassen", und in einem Scherze formuliert er, was den Frauenzimmern das Genie des Mannes bedeutet, indem er eben diese Weltdame, da sie den scheuen Handkuß eines Dichters empfängt, sich nach dieser Probe „von der Literatur sehr viel versprechen" läßt.

Alles Männliche aber nimmt gleichsam vom Haupte seinen Ausgang und ist vielfältig wie das Denken selbst.

Er fesselt jeden Mann an sein typisches Schicksal und die Zahl der ewig sinnbildlichen Ereig-

nisse läßt sich nicht einmal beiläufig angeben, denn seine Komposition kennt keine Nebenfiguren und keine unentschiedenen Kämpfe, sondern schließt in ihrer ineinandergreifenden Gliederung die Wesensfragen aller Berufe, Stände, Individuen zusammen wie steinerne Pfeilerbündel, die das Gewölbe tragen. In eine Erzählungsreihe tritt der junge Landedelmann, der Paris erobern will, von einem Verbrecher gefördert, von Frauengunst getragen und von der eigenen Haltlosigkeit endlich gestürzt wird. Gleich steht ihm der ungeheure Missetäter zur Seite, welcher von der Einsicht eines Gottes zum Weiberfeind bestimmt wird, denn wenn das Genie des Verbrechens die endgültige Verneinung der Gesellschaft bedeutet, muß es von der Natur selbst zur Unfruchtbarkeit verdammt sein. Und auf die Spuren dieses erhabenen Ungeheuers tritt wieder der lauernde Spion, auf ihn folgt der Richter und erlebt an seinem Angeklagten seinen tragischen Konflikt, indem der Richter nicht Diener einer unbedingten, sondern einer bedingten Gerechtigkeit bleibt, kein zwingendes, sondern ein letzten Endes willkürliches, relatives, bezwungenes Gesetz verwaltet, so daß der Schutz der ihm anvertrauten Ordnung zuweilen die Befreiung der Schuldigen, nicht die Strafe

verlangt. Der einzelne setzt das Recht des Stärkeren selbst gegen das Gewissen des Gesetzes durch. Es gibt eine Legitimität des solidarischen Unrechts. Und in der gleichen epischen Reihe stehen die Verwicklungen der Politik und Verschwörungen; Ehrgeiz und Habsucht liegen wie Spinnen auf der Lauer; das Leben der Menschen vergegenwärtigt die allgemeine furchtbare Friedlosigkeit der ganzen Natur, die fortgesetzte Vernichtung zu ihrer Erneuerung verlangt. So kehren auf wechselnden Schauplätzen verwandte Ereignisse wieder, kein Geschehen mündet ins Leere, kein Faden verliert sich, vielmehr reicht jeder in die Ferne und die Anschauung ist so vollkommen, daß sie im Keim der Gegenwart den künftigen Baumriesen der Entwicklung vorherbestimmt und nichts Folgenloses auch nur denken kann. Balzac spricht vom Journalismus, der aus einem Beruf eine Eigenschaft geworden ist und durchdringt diese Pest des Gedankens so ganz, daß uns heute ein Schauer überläuft, da wir erleben, was er voraussah. Es ist, als zeige eine Hand aus dem Grabe.

Und inmitten des gewaltigen Stromes von Handlung und Erscheinung blitzt, wie tausendfältige Sonnenbilder im Wasser, Erfahrung

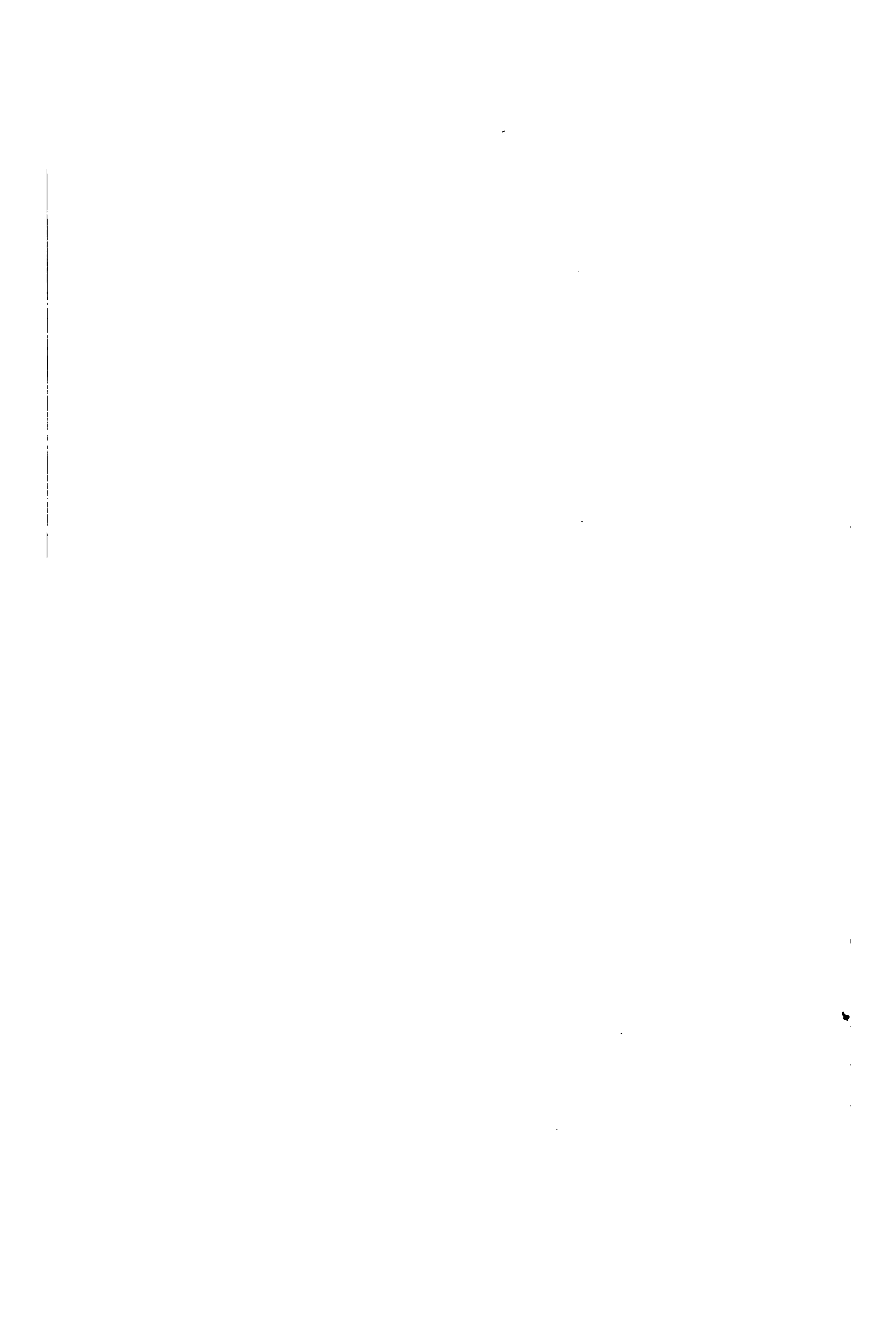
in unvergeßlichen Worten auf. Nur eines will ich wiederholen: „Die Macht beweist sich selbst ihre Kraft nur durch den seltsamen Mißbrauch, daß sie irgendeine Absurdität mit den Palmen des Erfolges krönt, und zwar dem Genie zum Spott, der einzigen Kraft, die die absolute Macht nie erreichen kann.“

Erfahrung, in einem Satz eine Welt ergreifend, war in diesem einzigen Manne einer Kraft gesellt, welche der ungeheuren Organisation des Lebens eine künstlerische des Abbildes entgegenhielt, deren Geist und Reichtum der Wirklichkeit gewachsen war, ja sie zu übertreffen scheint.

Es ist die Erhabenheit der epischen Sendung: sie kommt aus ihrem Tag, aber sie überholt ihn durch die Macht ihrer Anschauung und ordnenden Erkenntnis um eine Ewigkeit. Die Dichtung ist dem Leben soweit voraus, wie die Menschheit dem Menschen. Solcher Flug hat Balzac über seine Zeit getragen.



Der Skeptiker



Nach einem Spruche Goethes antwortet jedem Alter des Menschen eine gewisse Philosophie ... „Ein Skeptiker zu werden hat der Mann alle Ursache ..." Der Name des Skeptikers greift einen, allerdings bestimmenden Zug, das Zweifeln, aus der Summe von seelischen und leiblichen Anzeichen heraus, die das Wesen dieser Denk- und Lebensrichtung, den Inhalt und die Stimmung ihres Ausdrucks ausmachen, aber der Name erschöpft nicht die Fülle ihrer Äußerung. Aus der männlichen Natur des Skeptikers ist allein seine Gestalt, sein Schicksal, Pathos und Wirkung seiner Persönlichkeit etwa zu entwickeln und zu verstehen.

Man betrachte einen geistigen, vom Leben schonungslos durchgebildeten, gehärteten, ausgeschärften, aber in seinem Wesen gleichgewichtig verharrenden Charakter. Aus einer reichlich auf-

nehmenden, von der Realität durchdrungenen Kindheit geht der Jüngling hervor mit einem meist überschwenglichen Kraftgefühl, das alle Aufgaben der Gesamtheit als persönlichsten Zweck an sich ziehen will in einem ungemessenen, weitsichtigen Selbstgefühl. Er bedarf der Erlebnisse als seiner eigentlichen Nahrung, denen er sich nicht anpassen kann, sondern die er willkürlich deutet, nicht ohne daß ihre Grausamkeit ihn immer wieder enttäuscht und abstößt. Er assimiliert sie unter fortgesetzten Enttäuschungen. Die Maßlosigkeit seiner Absichten, die Idealität, die er allem beilegt, gehören zu seinem Schicksal, die Leidenschaft, ja der Selbstbetrug, die Welt nach seinem Bilde formen zu können, sie nur durch sich zu rechtfertigen, sind ihm gemäß. Die tragischen Gestalten der ikarischen Jünglinge treten in jeder Generation von neuem hervor, von den ergreifendsten Dichtungen gebildet: ein Werther und Niels Lyhnhe. Das Leben erzeugte die Tragödie Heinrichs von Kleist. Diese Jugend ist todgeweiht. Den Idealisten überlebt der Skeptiker.

Der Mann hat Qualen und Enttäuschungen bestanden, deren jede eine Wunde geschlagen, die langsam vernarbt ist, nicht ohne einen leisen

Schmerz, eine Frage statt einer Antwort, Zweifel statt Verzweiflung zu hinterlassen. Er hat die Schauer des Sterbens leiblich und geistig vorempfunden, den Untergang von Überzeugungen, das Scheitern von Gefühlen, den Wechsel von Neigungen, die Veränderungen des Urteils, die Vieldeutigkeit sittlicher Begriffe erfahren. Körper und Geist mußten sich an die verschiedenen Zonen der menschlichen Zustände gewöhnen und im fortwährenden Wechsel von Gelingen, Ertragen, Sichverbergen und -offenbaren bestehen. Die Beweglichkeit der Jugend verliert sich, wie die geflügelten Pflanzensamen endlich irgendwo ruhen. Es gilt, zu wurzeln. Durch gesammelte Spannkraft wird der fühlbare Mangel an äußerer Veränderung ersetzt. Standfestigkeit ist das Kennzeichen dieses Charakters, der das Erleben, die Ereignisse nicht mehr aufsucht, sondern erwartet, nicht mit ihnen davonjagt, sondern in ihrer Mitte verharrt. „En vivant, en voyant les hommes, il faut, que le coeur se brise, ou se bronze“ (Champfort). Diese Verhärtung bringt eine Art von Passivität mit sich. Wer möchte die Bedeutung der Neigungen, die Herrschaft des Willens, alle Veranlassungen der Aktivität noch herbeiwünschen, der immer wieder

an ihre Grenzen gemahnt wurde! Die Aktivität ist jetzt ganz auf die Fähigkeit des inneren Erlebens, des Erkennens, nicht auf das Sagen, sondern auf das Erwidern verwiesen, der Geist ist zu einer feinsten Wage der Erscheinungen geworden und bestimmt sie mit einer annähernden Richtigkeit. Die Antwort auf jeden äußeren Anreiz erfolgt lebhaft, doch ohne den Mann außer sich selbst zu bringen. Das Erlebnis gilt nur mehr als ein Anschein. Der Mann erntet die Früchte seiner einstigen Niederlagen. Ehemals bestand seine Freiheit in Hingabe, jetzt in der Wahrung seines Selbst. Das Pathos der Jugend lag darin, daß sie die eigene Kraft und die der Gesamtheit verkehrt einschätzte. Das Pathos des Mannes, des Skeptikers liegt in dem Wissen um die letzte Ohnmacht aller selbstischen Energie, die gleichwohl als die einzige Lebenswürdigkeit empfunden wird. Die unbedingte Bewegung, das vorwaltende Handeln der Jugend setzt eine so sichere, wie falsche und einfältige Wertung von Richtung und Ziel voraus, die verharrende, beobachtende Ruhe der Skepsis ist durch einen langsam erwachten, zähen Instinkt für das jeweilige Gegenargument bedingt. An Stelle einer Wahrheit treten vielfältige Gegenwahrhei-

ten, die Gesinnung in Dialektik verfeinern. Die Leidenschaft ist vom Gefolge einer einzelnen Idee oder Handlung losgezählt und gehört in einer Freiheit, die berauscht der eigenen Bestimmung inne wird, völlig der Argumentation. Früher mochte man in der Welt mitspielen und unterlag dem ganzen Schicksal des dargestellten Charakters. Jetzt erblickt man das Geschehen als Zuschauer und lenkt es an den Drähten der zugleich erfinderischen und überraschten Dialektik. Dies gibt einen Vorsprung des Skeptikers vor jeder Tat durch die Vorwegnahme aller ihrer Unzulänglichkeiten, vor jedem Abschluß durch die Vorwegnahme des Gegeneinfalls, vor der Leidenschaft durch die Antizipation ihrer Ernüchterung. Der Skeptiker führt mit lauter Enttäuschungen seinen Haushalt. Nur glaube man ihn nicht vor Verbitterung, Empörung, Zorn, Abscheu bewahrt. Aber er macht aus diesen Notwendigkeiten seine Freiheiten. Von der Bedingtheit alles Geschehens tausendfach gefesselt, lernt er sie eben gebrauchen, in der Ohnmacht des Lebens die Kraft seiner Anschauung genießen. Die Macht, die dem Tätigen in diesem kurzen Leben das einzige sichtbare Maß seiner Persönlichkeit bietet, wird verinnerlicht, durchgeistigt durch eine zugleich entsagende und

wieder großartig ausschreitende Bewußtheit, die ihr Erkennen mit keinem Tun vertauschen möchte. Das heroische Pathos des Skeptikers liegt darin, daß er seinem Erkennen die Würde, Lust und Bedeutung der Handlung, und zwar ganz aus eigenem Ermessen verleiht. Eine Einbildung, die vor der Enttäuschung geschützt ist, weil sie sich ihrer bedient und an ihr immer wieder erneut wird. Dabei geht schließlich selbst der Wille zu bewußter Lebensgestaltung lächelnd unter. Eine Erkenntnis, die ihren köstlichsten Anteil der Beute gerade aus der Torheit, den Irrtümern, der immer wiederkehrenden Schuld erhält, möchte die schwersten Mängel nicht missen, deren sie bedarf, um sich in Leiden und Lust zu erneuen. Sie würde die Torheit erschaffen, wenn sie nicht bestünde, das Schlechte erzeugen, um sich darüber zu erzürnen, das Unzulängliche aufziehen, um den Traum der Vollkommenheit zu erleben. Sein Leiden unter all der Widerwärtigkeit, Schwäche und Narrheit gibt dem Skeptiker das gute Recht, sie zu bejahen, da er aus seinen Empörungen sein einziges Glück schöpft. Man hört oft die Ärzte anschuldigen, daß sie über dem Erkennen des Übels dessen Heilung vergessen. Das ist ihre Skepsis. Die Krankheit ist ewig, die Arznei macht

ein einzelnes Übel gut. Der Skeptiker hat an dem erledigten Fall weiter kein Interesse. So werden Tat, Wirkung, Ruhm und Macht gegen den Genuß des Erkennens, gegen den Reiz der sich steigernden und am Widerspruch belebenden Dialektik, gegen die weiten Ausblicke der Erfahrung, Freude wird gegen Trost, Glück gegen Genügen, Sieg gegen Ruhe drangegeben. Eine leidenschaftliche, unbegrenzte Betrachtung kennt keinen Wunsch mehr, als sich selbst. Diese bei gesammelter Kraft scheinbar um so widerspruchsvollere Ruhe, dieser eifrige Müßiggang (nach Nietzsche „aller Psychologie Anfang"), dies ständige Sichfreireden und Sichlosdenken, diese Steigerung des geistigen Gehörs, des psychologischen Gesichts, dieses gelassene Schauen in alle Abgründe der Existenz bringt eine eigentümliche Heiterkeit hervor. „Beim Anblick alles dessen, was auf der Welt vorkommt, müßte schließlich auch der größte Menschenfeind heiter werden und Heraklit vor Lachen sterben" (Champfort). Der Humor, die gute Laune des Scharfsinns, das durch die treffende Dialektik befriedigte und befreite Gemüt ist die Entschädigung des Skeptikers, wie denn der Humor im Grunde häufiger ein Ergebnis, als eine Gabe ist.

So verharrt der Skeptiker kräftig auf dem tragenden Erdboden, durchaus geistig, aber nicht eigentlich spekulativ — müßige Spekulation haßt er als Tatsachengeist wie einen Urfeind — und hält sich von seinen nächsten Gefahren: dem Zynismus und der Mystik in gutem Abstand. Er wird unversehens ein Beispiel für getroste Lebensführung, was allerdings ein Lächeln abnötigt, denn das Genie des Erkennens ist nicht lernbar und der unvertretbare Wert der Erfahrung liegt nur eben im Erlittenhaben.

Bei der kleinen Auslese der Geister, die aus dem unendlichen Erleiden diese schöpferische Erfahrung ziehen und das Erleiden der Wirklichkeit zu ihrem Glück machen, ist das Werk der Skeptiker leicht zu überblicken. Sammlung, nicht Ausdehnung, Verdichtung zu einem schärfsten Gehalt kommt ihm in allen seinen Äußerungen zu. Auf das Leben, Umgang mit Menschen, Beobachtung der Leidenschaften, Ergründung von Sitten und Gemütszuständen angewiesen, ist diese Art der Betrachtung eine glückliche und einzige Mischung von künstlerischer Synthese und kritischer Analyse. Das „Als Ganzes Sehen", das den Künstler ausmacht, liegt auch dem Schaffen des Skeptikers zugrunde, die Analyse

gibt nur die Lehre der Verarbeitung. Der dar-stellerische Drang des Erkennenden, seine Fähig-keit, Ähnlichkeiten zu wittern, unerwartete Ver-wandtschaften aufzuspüren, geheime Beweggründe zu entlocken, ein mehrdeutiges Erlebnis zu verein-fachen, ein scheinbar einfältiges geistig zu durch-leuchten und von vielen Seiten strahlend zu zei-gen, macht jede Beobachtung des Skeptikers zu-gleich gültig und überraschend. In der ungelösten Verbindung mit dem täglichen Leben, in dem un-willkürlichen Aufsuchen der Probleme in allen tat-sächlichen Zuständen wird der unleugbare künstle-rische Ursprung der seelischen Beschaffenheit deut-lich, die den Skeptiker bezeichnet. Aber die Aus-wertung dieses Gegebenen erfolgt beschreibend, nicht gestaltend, indem das Unmittelbare des Ein-drucks gleichsam abgedampft wird bis auf seine Elemente. Diesem eigentümlichen Schwebezustand zwischen künstlerischer Anschauung und sittlicher Formulierung, zwischen schöpferischer Ahnung und gedanklicher Auflösung verdankt die skeptische Äußerung ihren unnachahmlichen Charakter einer treffenden Antwort, die nach einem Goetheschen Wort einem lieblichen Kusse gleicht. So spotten selbst jene Bildungen des skeptischen Geistes, die einen rein künstlerischen Ausdruck gewählt,

mit der reizvollsten Willkür jeder geschlossenen Darstellung, wie zum Beispiele Sternes „Empfindsame Reise". Auch die Werke der „Humoristen" unterliegen zumeist der formauflösenden skeptischen Laune, wobei der Humor etwa als überwiegende Gefühlsenergie zur Gestaltung und rein künstlerischen Zusammenfassung drängt, bei einem endlichen Sieg des Erkennens und Durchschauens aber sich zum Witz, zur launigen und unsinnlichen Wendung des Wortes als höchsten Restes verflüchtigt. So erscheinen die Übergänge vom Skeptiker zum Humoristen, wie die vom betrachtenden zum gestaltenden Künstler, vom männlich irdischen zum mystischen Geiste überaus zart abgestuft.

Die Form der treffenden Antwort, nicht in der allzu knappen Fassung des Spruches, sondern in der glücklichen momentanen Eingebung, worin alle zuströmenden Erwägungen die Vielseitigkeit des erhellten Problems verraten, ein dialogischer, nahezu dramatischer Charakter einer in ihrer Wesenheit verlautenden geistigen Lage macht die Aphorismen zu den hauptsächlichen Mittlern der skeptischen Darstellung und gibt ihnen die zugleich klare und unheimlich weittragende Lebensstimmung, die über jedem Wort einen ungeahnten Gesichtskreis eröffnet.

Lichtenberg und Montaigne sind in einigem Belang Ausnahmen. Der erste durch das Mitspielen einer witzigen Phantasie, die den Einfällen ein abenteuerliches Kostüm überwirft und in Variationen über ein Thema sich ergeht, Gleichnisse leibhaftig jedem Einfall als Spiegelungen gegenüberstellt und oft nicht schon mit dem treffenden Wort, sondern erst mit dem sinnfälligen Bilde sich beruhigt. Montaigne hinwiederum ist einzig durch die idyllische, ja epische Natur seines im Zuständlichen behaglich verweilenden, die Fülle ordnenden und schätzenden Geistes, der die Lust des Erkennens nicht in der augenblicklichen Entladung durch den Blitz des Einfalls büßt, sondern in bewußter Ordnung, durch eine scheinbar spielende Untersuchung erstreckt und vertieft, mit allen Zügen auskostet. Keiner bedarf wie er so zahlreicher Hilfen des Gedächtnisses, der Bildung, eine überreiche Anekdotik steht ihm zu Dienst, das alte Erbe der romanischen Erzählerfreude und die Gewohnheit des Lateinischen, seiner Wahlmuttersprache, bleiben ihm unverkümmert.

Der Skeptiker macht durch die eigentümliche Weise seines Denkens die Erscheinungen leicht und durchgängig, er nimmt dem Schicksal seine Schwere und gibt ihm die Anmut des Spiels,

des gewichtlosen Schwebens. Der Glanz seiner Heiterkeit hat einen wunderbar vertieften Gehalt: sie ist Wille, Schicksal, Selbsteroberung. Man blickt durch sein eigenes und alles Menschliche wie durch Kristall. Es ist durchsichtig geworden. Die künstlerische Gestaltung gibt eine mittelbare Erkenntnis, indem sie die Wirklichkeit in ihren Widersprüchen hinstellt und noch einmal gebiert, um sie zu erlösen. Die Aussage des Skeptikers aber gibt eine unmittelbare Erkenntnis, indem sie die Wirklichkeit sowohl voraussetzt, als überwindet, die Erscheinungen in ihrer Gesamtheit durchdringt und sich zugleich von ihnen befreit. Sie vereinigt alle Menschlichkeiten in einem Brennspiegel, der den Schein in Feuer, die Farbe in Licht, das Erlebnis in Schicksal verdichtet. Die skeptische Art der Umwandlung alles Daseins in Erfahrung ist so eigentümlich, daß zuweilen ein einziges Wort den Skeptiker besser kundgibt, als jeder Versuch einer Zusammenfassung dieses unvererblichen und unlehrbaren Besitzes, der im Grunde wieder geheimnisvoll und undurchdringlich bleibt, wie alles Naturgewachsene. „Sich keine Illusionen mehr machen‘: da beginnen sie erst.“ (Karl Kraus). Das sagt der Skeptiker. Das ist er.

Sprüche und Widersprüche

Karl Kraus ist Satiriker. Aus dieser schöpferischen Art, auf die Dinge zu antworten, — denn alle Kunst ist Antwort, während alle Wissenschaft nur Frage bleibt — aus dieser eigentümlichen, in der Verneinung fruchtbaren Beschaffenheit des Gemütes und Verstandes gerät manche besondere Gestaltungsform. Indes der Dichter sonst in leibhafter Darstellung die Erscheinungen versammelt und irgend das Ganze der Welt umfaßt, ist der satirischen Betrachtung eine Zuspitzung und Vereinzelung, eine willkürliche Auswahl und das Auskosten des Augenblickseindruckes eigen. Die Satire ist nicht auf Allseitigkeit, sondern voll Trotz und Genügen gerade auf Einseitigkeit, nicht auf die Harmonie der Gesamtanschauung, sondern auf jede lebhafte Dissonanz und auf das schlechthin Vereinzelte bedacht. Hierin zeigt sie sich einigermaßen mit dem lyri-

schen Gemütszustande verwandt, der ja auch aus der Besonderheit des ergriffenen Gefühles die Nötigung seiner Aussage herleitet. Aber der Lyriker sagt mit dem besondersten Ausdrucke gerade das Allgemeine und bleibend Gültige aufs lebhafteste aus, während der Satiriker das Besondere und Vereinzelte auf eine subjektiv abschließende, nur scheinbar treffende Formel bringt. Er antwortet auf den Reiz nicht lyrisch-gehorsam, sondern widersetzlich abwehrend. Es ist der Satire eigentümlich, gegen jeden äußern Eindruck den Stachelpanzer des Widerspruches zu kehren und dem Anreiz der Welt sich nicht sowohl hinzugeben, als ihn in der Abwehr zu genießen. Die Persönlichkeit versteint sich gewissermaßen, um ihre Funken zu geben und sie versteint die Dinge, um ihnen Funken zu entschlagen. Hiebei verschiebt sie allerdings die Wertverhältnisse, was am meisten zum Mißverständnis und zur falschen Beurteilung der Satire verleitet. Doch sind ja die Werte niemals unbedingte, sondern nur geltende, und weshalb dürfte der Sprachkunst verübelt werden, was an der Griffelkunst, an der Karikatur solches Wohlgefallen erregt: die Verkleinerung des Übergroßen, die Vergrößerung des Kleinen zum Riesenschrecknis, macht doch jeder Künstler von dem Vorrecht

des Menschen, das Maß aller Dinge zu sein, den ausgiebigsten Gebrauch.

In der schlechthin gestaltenden Dichtung wird man vorzüglich bei der Novelle den satirischen Ursprung in dem eigentümlichen Zuspitzen, Aus- und Umdeuten, Entwerten oder Überwerten des Problematischen erkennen. In der rein geistigen, unsinnlich verdichtenden Sprachschöpfung aber stellt sich die Satire so recht in ihrem Elemente dar. Man hüte sich, ihre Geistigkeit irgendwie unbedingt zu nehmen; denn sie hegt nicht so sehr Liebe zur Weisheit und Erkenntnis, als zur Welt, zum Worte, zu sich selbst. Und dies ist der Sinn aller Kunst, über den weiten Weg der Welt zu sich selbst zu finden. In der höchsten Kristallisierungsform solcher Anschauung und Aussage wird durch einen Vorgang außerordentlicher Verdichtung und Vergeistigung aus der Satire — der Aphorismus. Hier ist etwa an Lichtenberg zu erinnern. Auch die großen französischen Enthymematiker sind im Grunde Satiriker. So gibt Montaigne der ursprünglich satirischen Skepsis durch die beharrliche Breite der Aussage eine epische Erhöhung ins Erhabene. Und im Erzählerhumor steckt allenthalben eine gestaltend aufgerundete Satire.

Kommen wir nun auf diese Eigentümlichkeit auch der Aphorismen des Karl Kraus, satirisch-widersetzlich auf den äußeren Anreiz zu antworten, so gibt diesem Künstler der Sprache, dem „Diener am Wort", gerade die Sprache selbst den Anlaß zur Antwort. Die Gegenstände der Anschauung: Mann und Weib, Moral, Christentum, Mensch und Nebenmensch, Dummheit, Demokratie, Intellektualismus, Bücher, Lesen, Bildung, Länder und Leute usw. stellen insgesamt nur ein Mittel dar, durch welches die Sprache recht als eigentliches Licht zum Betrachter dringt und dessen er wieder durch die Sprache inne wird und sich entäußert. Um es mit seinen Worten zu sagen: er schafft nicht *mit*, sondern *aus* der Sprache.

Das Ausdemstegreifdenken und -reden, die dichterische Art, den Einfall von dem Baum der Sprache zu schütteln, macht die Äußerungen der Skepsis selbst bei ihrer bitteren Widerhaarigkeit liebenswürdig. Welch anmutiges Schauspiel, wie die satirische Laune die Sprache gleichsam aus sich selbst hervorlockt, sie anfeuert, aus alten Worten neues Zeugnis abzulegen und aus einfach gewohnten Verbindungen unerwartet vielfältigen Inhalt auszuschütten! So faßt er etwa das Tem-

pus eines Zeitworts aufs Korn, und eine neue Einsicht tritt aus der willkürlichen Abwandlung hervor: „Es ist nicht wahr, daß man ohne eine Frau nicht leben kann. Man kann bloß ohne eine Frau nicht gelebt haben." Der Wortwitz wird ein künstlerisches Ausdrucksmittel, der Kalauer ein Erlebnis und Abenteuer, wenn er zum Beispiele die Gewöhnlichkeit der sogenannten „Verworfenen" als „Freudenhausbackenheit" bezeichnet oder einen Satz ausformt, wie ihn nur Nestroy vermocht hätte: „Der verfluchte Kerl", rief sie, „hat mich in gesegnete Umstände gebracht", oder „Wie souverän doch ein Dummkopf die Zeit behandelt! Er vertreibt sie oder schlägt sie tot. Und sie läßt sich das gefallen. Denn man hat noch nie gehört, daß die Zeit einen Dummkopf vertrieben oder totgeschlagen hat."

Was nun die Wahrheit oder Gültigkeit der Widersprüche betrifft, so muß man sich ihren durchaus künstlerischen, das heißt willkürlichen, höchst persönlichen Ursprung vergegenwärtigen, wenn zuweilen der Widerspruch zum Widerspruch reizt. „Ein Aphorismus braucht nicht wahr zu sein, aber er soll die Wahrheit überflügeln. Er muß gleichsam mit einem Satz über sie hinauskommen." Gelegentlich betont Kraus denn auch

den Unterschied zwischen der Vereinzelung und Launenhaftigkeit des Denkens und der gangbaren Geselligkeit der „Meinung". Das Erlebnis, das Lustgefühl des erkennenden Augenblicks, der Genuß des Ausdrucks selbst bestimmen dessen Wert, wie denn der Name „Aphorismus" schon die Einschränkung und willkürliche Abgrenzung kennzeichnet.

Dies ist auch mit ein Grund, weshalb hier nur von der Form, nicht vom geistigen Gesamtbilde dieser Aphorismen gesprochen wird. Denn im Stegreifspiel ihrer Mannigfaltigkeit liegt ihre Bedeutung, die man durch ein immer unzulängliches Zusammenfassen weder vergegenwärtigen, noch vorwegnehmen kann oder mag.

Das Sprichwort, welches gleichsam das dauernd gültige Volkserkennen ausdrückt, wie das Volkslied das dauernd gültige Volksempfinden, beruht auf einer großartigen Verallgemeinerung der Erfahrung, der Aphorismus auf einer ebenso eigenmächtigen Vereinzelung, wie wenn Kraus zum Beispiel einmal ein Sprichwort umkehrt: „Wer andern keine Grube gräbt, fällt selbst hinein." Der Satiriker und Skeptiker, beide dasselbe Ich, das sich aus der satirischen Hitze jezuweilen in die skeptische Schattenkühle rettet, bezeugen immer die andere

Wahrheit, den Gegensinn, das Gegenwort. Auf der verhängnisvollen Widersetzlichkeit gegen alle vereinbarten Meinungen und Wahrheiten beruht ihr Pathos. Der Skeptiker spürt im Widerspruch alle ursprünglichen Elemente, er wittert die Formen aus den zersetzten Formeln und erlöst aus dem dichten gesellschaftlichen Gefüge Freiheit und Willkür, Haß und Sehnsucht und alle Beweglichkeit der Laune.

Solcher Laut von Hohn und Leid, Einsamkeit und glühender Empfindungsweisheit, von Wortwollust und Sinnfülle, eine höchst musikalische Verstimmung klingt aus den Aphorismen von Karl Kraus.

Unsere Literatur ist gerade an Leistungen dieser Gattung nicht eben reich. Lichtenberg meistert sie, aber er zieht den weitwendigeren Aufsatz vor. Nietzsche verwendet sie in häufigem dionysischem Überschwang zur Lyrik umgedeutet, doch eigentlich bloß als Glied zum Baue erhabener geistiger Einheiten. Um seiner selbst willen haben nur die Franzosen diesen köstlichen Ausdruck eigenmächtiger Erfahrung geliebt, dem ihre Sprache selbst zärtlich entgegenzukommen scheint, die Sinnliches mit solcher Einfachheit zu vergeistigen weiß.

Die Aphorismen von Karl Kraus vermehren unseren künstlerischen Besitz, seine Sätze und blitzenden Gedankenverbindungen, seine Wortschicksale haben die sehnige Kraft, das starke Auge, den tigerhaften Ansprung des echten aphoristischen Ausdrucks, die bündige Entschlossenheit, alles mit einem Worte abzumachen, die tollkühne Einbildung und Eitelkeit, dies auch zu können, kurz den weisen Leichtsinn, der dieser satirischen Gattung eignet.

Der Essay

Der Name „Versuche", den Montaigne dieser Gattung von Prosaschöpfungen aufgebracht, ist mit dem genußvollen Vorbedacht skeptischer Bescheidenheit doch so erschöpfend gewählt, daß auch in unserer Sprache kein bezeichnenderer ihn ersetzen möchte. Der Essay steht wahrhaftig als ein Versuch zwischen der fraglosen erfüllenden Gestaltung des Dichters und der forschenden Auseinandersetzung des gelehrten Denkers. Mit der künstlerischen Darstellung verbindet ihn — abgesehen von der Form — der zwingende persönliche Anlaß, der aufweckende Drang der Eingebung, mit der gelehrten Erörterung aber die Suche nach gültiger Erkenntnis, indem er auch gegebene Dinge ins Geistige auflösen und verallgemeinern will. Ruht sein Ursprung in jener Nähe der „Stimmung", aus der, anders gelenkt, die Dichtung hervorkommt, so führt er mit Sinn

und Absicht aus dem durchaus Besonderen ins Unsinnliche. Verkörpert poetische Natur zu augenfälliger Gestalt, so faßt das Denken zu geistigen Einheiten zusammen, Triebhaftes und Bewußtes wirkt im Essay gleichgewogen mit. Wie sich hier ahnendes Erschauen und Erkenntnis, Laune und Zielgerechtigkeit immer wieder beeinflussen, ohne sich etwas zu vergeben, wie der Gedanke einleuchtend, die plastische Bildung wiederum ohne Hartköpfigkeit vergeistigt wird, dies macht den höchsten Reiz der Prosa aus, als welche, nach Nietzsches Wort, nichts ist, denn „ein ununterbrochener artiger Krieg mit der Poesie".

Jeder „Versuch" bleibt ein solcher Kampf mit allen Versuchungen des Geistes. Die Wahrheit schwebt frei und leicht, bescheiden, ein „holdes Genügen", unangefochten mitten inne. Die schwerere Natur des Deutschen, die sich nicht leicht mit einem Trunk begnügen will, sondern erschöpfen will, wo sie schöpft, hat dem Vorbilde Montaignes — dessen Essays übrigens in der alten, trefflichen Verdeutschung Bodes von Georg Müller in München neu aufgelegt worden sind — wenig Gleichwertiges an die Seite zu stellen. In ihrer, in unserer deutschen Art vollkommen sind Jakob Grimms „Kleine Schriften",

vielleicht gerade darum so überaus anmutig, weil sie schier absichtslos und ohne Anspruch des Urhebers von der reichsten wissenschaftlichen Leistung als Überschuß abfielen. Eine glückliche Auswahl davon ist in einem handlichen Bande kürzlich herausgekommen (bei Meyer & Jessen, Berlin), sie enthält Muster und Sinnbilder solcher glückhafter Versuche.

Jeder geht, sei es als Lebensbeschreibung oder streitbare Auseinandersetzung, als Denkspruch oder Gelegenheitsrede, oder als mündlich vorgebrachte Abhandlung durch festlichen Anlaß über gelehrte Pedanterie hinausgehoben, vom eigenen Erlebnis, von unmittelbar wirkendem Eindruck aus und erreicht im Schwung müheloser Gedankenkraft mit der kernigsten Bedeutung des Wortes eine Höhe der Betrachtung, wovon nicht bloß das nächste Gebiet der eigenen, der Sprachforschung, sondern die ganze Weite des Lebens, die Welt ringsum licht überschaut wird. Allemal aber zeigt die Leistung den wirkenden Mann selbst, in einem unalltäglichen, im Glanz einer seltenen, großen Natur, so daß der vielseitige Inhalt wiederum den reichen Grund bietet, von dem sich eine edle Gestalt — einer der schönsten Charaktere der Nation — mit reinem Umriß abhebt. Knapp

und eindringlich werden Grundfragen, noch heute gültig, verabschiedet, wenn es zum Beispiel von den „Konstitutionellen" – wir würden sagen: von der Demokratie — heißt: „Sie mühen sich, das Obere hinab, das Niedere hinaufzurücken, ihr eigentliches Gefallen ist das Gewöhnliche, Nützliche", und gleich darauf von unserer Zeit, zur Rechtfertigung, „denn selbst wo wir sonst besser waren, müssen wir heute so sein, wie wir sind". Persönliches und Allgemeines, Wissenschaft und des Dichters sinnenhafte Anschauung, „wechselseitiges Durchdringen des Notwendigen und Freien, eines mächtigen, wunderbaren Stoffs und einer ihn verarbeitenden, bildenden Willkür", gehen großartig ineinander, ein reines Menschentum wird aus solchen Versuchen als das pure Gold geläutert.

Aus Goethes Tagebüchern

Die große Weimarer Ausgabe enthält sämtliche Tagebücher Goethes mit ihren kurzgefaßten, aber genauen, über achtundfünfzig Jahre erstreckten Aufzeichnungen. Sie reihten die Ereignisse ohne erkennbare Wertabstufung, Gelegentliches neben Bedeutendem, Gedanken — Goethesche Gedanken — neben zufälligen Tatsachen auf.

Die eigentümliche Schicksalhaftigkeit des großen Menschen, seine völlige Durchdrungenheit von allem Seienden, das, weil es ihm begegnet, weder zufällig noch unwichtig sein kann, dieses Bewußtsein höchster wertverleihender Kraft ließ ihn mit so unbeirrbarer Genauigkeit die Geschehnisse jedes Tages verbuchen.

Aus diesen kaum zu überblickenden Diarien, welche ohne die Einsicht des Erlebenden für den heutigen Leser in ihrer Gesamtheit weder verständlich, noch erforderlich sein dürften, hat der Insel-

verlag eine sehr knappe Auswahl gebracht. Ob sie glücklich oder hinreichend ist, möchte nicht einmal gültig beurteilen, wer die Weimarer Ausgabe kennt, denn jedes solche Exzerpt beruht auf willkürlichem Ermessen. Die Erläuterungen zu den einzelnen Stellen scheinen keinesfalls besonders genau oder genügend. Doch bleibt dies alles gleichgültig neben der Tatsache, daß nun eine solche Auswahl da ist.

Ich habe den für meinen leidenschaftlichsten Genuß und für die Entrücktheit dieser Lektüre nur allzu kleinen Band mit jenem Gefühle höchsten möglichen Glückes durchflogen, das von allen Geistern der Menschheit nur Goethe geben kann. Ich habe diese Tagebuchblätter in der trübsten, von der Gemeinheit des Daseins bis zur Verzweiflung hinabgehetzten Gemütsverfassung zu lesen begonnen und aufgehört in dem heiteren seelischen Gleichmaß eines Getrösteten und Beruhigten, in einer gleichsam entsühnten Betrachtung.

Keinen, der Goethe lesen kann, wird diese innerste Verwandlung wundernehmen oder übertrieben dünken. Sie zu erklären, fällt freilich ebenso schwer, wie überhaupt die eigentümliche schwebende Gehaltenheit aller Beziehungen zwischen Seelen und Dingen. Gerade diese rätsel-

hafte Erhöhung des Lebensgefühls, die jeder Sterbliche auf seine Weise und nach seinem Maß bei dem oder jenem Anlaß erfährt, bietet aber die einzige würdigste Gewißheit absoluten Seins und dessen einziges Licht.

In keines Macht stand es jemals, seit wir das Andenken großer Menschen heiligen, diese innerste Erhellung so durchaus, so stetig und so sicher zu erwecken, wie dies Goethe mit jedem Wort und jeder Berührung vermag. Andere gewähren Augenblicke, er schenkt das Leben.

Ich weiß, daß hier eine Frage mich ansieht: Shakespeare? Die größten Schöpfer spotten der Wertvergleiche, denn jeder ist in seiner Weise einzig, unwiederbringlich und unschätzbar. Nur ihre Wirkung mag etwa gegeneinander abgewogen und ihr Inhalt beiläufig ermessen werden.

Shakespeare enthält nun allerdings den weitesten Bereich des Menschlichen als das erhabenste Gefäß, worein je die Fülle der möglichen Gestalten und Äußerungen geborgen wurde. Aber seine Objektivität und seelische Weiträumigkeit ließen ihn und die Nachgeborenen nahezu ganz von seinem eigensten Ich absehen, das bloß mittelbar und mystisch aus seinen Dramen erschlossen, nicht erschaut werden kann.

Im gemeinen Leben gewährt nur der Anblick der vom Menschen gleichsam befreiten Natur die volle Beseligung der reinen Betrachtung, hingegen erschüttert das Schauspiel menschlicher Zustände und Charaktere, Kämpfe und Lösungen unser Gemüt allemal aufs neue. Es bleibt Sache des einzelnen, seine Welt mit der unbewegten Größe der Natur immer wieder in Einklang zu bringen. Shakespeare, der Dramatiker, stellt uns mitten in diesen Widerstreit und überläßt uns dem Schicksal des Menschen unter Menschen. Seine Ruhe ist die Grausamkeit der sich allem auferlegenden irdischen Gemeinschaft, das Glück, das er gewährt, die eindringliche Qual des Erkennens. Goethe, der heldischeste Idylliker, überwindet selbst den Gegensatz zwischen Mensch und Natur, das irdische Tun als ein Vorspiel des seinen und gibt schließlich Einheit, Vollendung und Friede der Ewigkeit. Shakespeare bleibt der schärfste Stachel, dem Menschentum ins Gehirn gebohrt, die antreibende, aufzwingende, erhöhende Gewalt, Goethe aber der nach allen Sintfluten Lächelnde, die Meeresstille und glückliche Fahrt, der milde Entlaster von allen Qualen, der Silberblick des gestirnten Himmels, die Augenweide der grünen Rasen. Es ließe sich fragen, ob nicht

Shakespeare dem Gewissen und Erkennen, der Zucht der Menschen näher sei, aber dem Glück der Irdischen hat keiner liebreicher sich geneigt als Goethe.

Die objektive Bedeutung dieser Tagebücher werde gewiß nicht übertrieben. Sicherlich sind sie an sich nicht das Größte, das von ihm stammt, aber Goethe entläßt kein „an sich", ehe er es nicht gesegnet hätte. Über alles einzelne hinaus, das man vergißt, greift die bleibende Wirksamkeit des Einzigen mit unzählbaren Verbindungen und hebt den Lesenden in einen Zustand ungemeinster Entrücktheit dem Urwesen entgegen.

Der Goethesche Glaube an sich selbst war eine Religiosität über jedes Ichgefühl hinaus, eine göttliche Bewußtheit, die fortwirkend jeden Nachkommen aufs neue umfaßt. Andere Mythen der Menschheit sind von Menschen mit Massentrieben und Gemeingedanken ersonnen worden, um Gesamtzwecken zu dienen. Der Mythos Goethe ist von Goethe geschaffen und überragt alle anderen durch die Erfüllung eines Lebens, durch eine Wahrhaftigkeit und Wirklichkeit, die weder des Zweifels, noch der mystischen Überredung bedarf. Hier hat die Natur ein Wunder offenbart, das zu verehren beglückt und befreit, nicht be-

schämt und bindet, ein einziges Mal hat sie Gedanken, Taten, Schicksale, Werke zum Beweise des Menschentums selbst erstellt in der bündigen Einheit einer Gestalt.

So wandelt ein Irdischer mit allen körperlichen und seelischen Merkmalen der Sterblichkeit, mit Kümmernissen, Enttäuschungen, Hoffnungen, Schmerzen, Begierden, allen Menschen verwandt, doch als ihr Gleichnis himmelweit von ihnen geschieden, durch die Ewigkeit unserer Sprache.

Die Tagebücher zeigen, was sie so über alle Maßen ergreifend macht, eben das Menschliche im Erhabenen. Der schöpferische Geist befreit sich im Kunstwerk von seinem Zufälligen und Zuständlichen. Wenn wir dies Gebilde betrachten, forscht unser geheimstes Verlangen nach dem eigentlichen Antlitz des Schaffenden hinter den Masken von Formen und Worten. In solchen Alltagsaufzeichnungen badet sich das Individuum gleichsam nackt in seiner Wirklichkeit.

Es wird notiert, wer zu Besuch kam, anfangs in der ersten, noch glühenden Weimarer Zeit leuchten Gefühlsausbrüche mit furchtbarer Pracht auf, jedes Gespräch mit den Weimarer Leuten wird aufgezeichnet, wobei die Namen der Näch-

sten durch Symbole ersetzt sind, so erhält der Großherzog das Zeichen des Jupiter, die Stein das der Sonne, eine schöne Gräfin wird als Venus geführt. Langsam leiten die Blätter hinüber zur Gefaßtheit und abgegrenzten Stetigkeit des mittleren Alters, zur sanften Güte und Großvaterzärtlichkeit des Greises. Die Gefühlsbekenntnisse, die anfangs nicht häufig zwar, doch um so gewaltiger loderten, bleiben dann ganz unterdrückt. Welches Schweigen! Ein Mensch ist zur Natur selbst geworden, die groß genug waltet, um in Stummheit zu erscheinen. Aber welche Ahnung von Unmeßbarkeit der Empfindungen hinter den dürren Eintragungen von Tod um Tod! An dem Herrn dieser Zeit gingen Reihen von Menschen vorüber, man brachte ihm, was jegliche Ernte an neuem erzeugt, gleichsam als Weihgeschenk dar, damit sein Blick freundlich darauf ruhe und es segne. So nahm er Kleines und Großes mit gleicher Güte hin und entließ es ganz durchhellt und geweiht. Nicht einmal die lieblichen spielerischen Fragwürdigkeiten des Witzes durften fehlen, wie anmutig die Anekdoten, wie goethisch, sie zu bewahren!

Alles Mythische verdankt einer fernen Wirklichkeit sein zauberisches Fortleben, der Mensch

erzeugt sich seine Götter immer nach seinen schönsten Ebenbildern, aber die Zeiten verwischen gerade das Einzelne, löschen den wirkenden Anlaß aus und vererben die gleichsam ihres Kernes entleerte Schale, so daß nur ein unbestimmter Schein die notwendige gläubige Dämmerung erzeugt, nicht erhellt.

Goethe hat seinen Mythos ganz und gar durchgelebt, durchgebildet und bis in das Andenken jeder Wagenfahrt nach Ilmenau überliefert.

Ludwig Speidel



Seine Bedeutung als schöpferischer Geist, als Bewahrer großer künstlerischer Heimatswerte in einer Zeit vielfach zerstörender Triebe, wird ihm in der ganzen deutschen Welt, nicht bloß in Wien bestätigt und gedankt werden, nachdem jetzt die vielen einzelnen Blätter zu einem Ganzen vereinigt sind, deren Sammlung er bei Lebzeiten sich spröd entzogen hat.

Ludwig Speidel war und bleibt einer der Schriftsteller von erstem Range; auf ihn mag insbesondere die Geschichte unserer Sprache als Beispiel hinweisen, wie sie in der abhandelnden Prosa Körperlichkeit, blühendes Licht und Farbe, Wohlklang und Zartheit, männliche Führung und anmutigste Bewegung, kurz alle Reize der Poesie selbst entwickeln könne. In eine unwürdige Tagespresse verirrt, war Speidel vielleicht der letzte, der sie zu ertragen, ja eben dadurch zu erheben

wußte und ihr reichlich zurückgab, was er ihr verdankte; denn seine Stellung war von einer Macht begleitet, die, an seine Persönlichkeit gebunden, in Zukunft kaum wieder einem unabhängigen Geiste in solchem Umfange zugestanden werden wird.

Der Journalist übt ein Metier, der Schriftsteller hat einen Beruf. Im Wesen des Schriftstellers liegt es, aus seiner Natur und Bildung zu völlig in ihm beschlossenen, nicht wahllos von außen aufgenötigten Fragen ein besonderes Verhältnis zu gewinnen und darzustellen, wodurch er wieder andere in seine Lebensrichtung zu führen vermag. Dagegen bestimmt der Journalist gar nichts, sondern macht als willenloser Zeiger des wechselnden Geschehens nur die Gebärden der Handlung, während die Naturkraft der Ereignisse sich auf seine Worte überträgt und sie wie Windmühlenflügel in Bewegung setzt. Für die Zeitung als solche ist der Schriftsteller nichts als eine eitle Zier ihres wirtschaftlichen, mechanisch-genauen Geschäftes, sie sucht ihn in seinen besten Kräften auszunutzen, aber zugleich seiner Selbstbestimmung zu entziehen, indem sie ihm die Gegenstände seiner Arbeit aufnötigt und ihn zu einer Oberflächenbehandlung zwingt, die ihr gemäß ist, aber sein eigenstes We-

sen geradezu auflöst. Aus dem Kampf, der Vereinigung, dem gegenseitigen Nachgeben, Bedingen und Beharren dieser zwei unversöhnlichen, innigsten Feinde: Zeitung und Schriftsteller ist denn auch — namentlich in Wien und durch Speidels besondere Begabung — eine Art von eigener Kunstgattung und -übung hervorgegangen: das Feuilleton. Der Geist, die Auffassung und Machart dieser kostbaren Geringfügigkeit — der Unsterblichkeit eines Tages, wie Speidel sie nannte — sind in Wien so allgemein geworden, daß man ruhig sagen kann, die Zeitung habe hier wie so viele andere Güter, auch die Poesie, das Feuilleton habe die Literatur verschlungen. Abgesehen von Speidels Arbeiten, ist aber an all der gepriesenen Gefallsamkeit nur mehr ein Schein von Kunst und tieferer Betrachtung; in Wahrheit ist der Schriftsteller aus diesem Gebiete fast ganz hinausgeschoben worden vom Journalisten. Das schlechte Geld verdrängt das bessere.

Daß aber diese Form — ausgereifte Stegreifrede, durchdachte Schlagfertigkeit — in ihrer widerspruchsvollen Verlockung für einen Schriftsteller, wie der Journalismus selbst, ebensoviel Anziehendes wie Abstoßendes haben mag, gerade genug, sie zu suchen und wieder zu verachten, begreift sich gern.

Die Natur Speidels zumal hatte etwas Ungestümes, ihr schöpferischer Trieb entfaltete sich und welkte bald nach dem wirkenden Augenblick. Seine Fruchtbarkeit bestand nur vermöge der Fülle der Eindrücke, die ihm der Tag brachte, und des journalistischen Zwanges, sich mit ihnen vor der Öffentlichkeit auseinanderzusetzen. Freilich hatte dieser formschöpferische Geist, dieser gefühlige Dialektiker, eine solche Ehrfurcht vor dem Unwiderruflichen des niedergeschriebenen Wortes, daß er jedesmal den ganzen Widerstand der Sprache gegen die Leichtigkeit und Eile ihres täglichen Gebrauches empfand; aber, indem er ihn besiegte durch eine vertiefte, zögernde, doch in der entschlossenen Wahl sichere Weise des Ausdrucks, gewann er eben eine bildnerische Dauerhaftigkeit über Anlaß und Moment hinaus und setzte seinen Beruf gegen das Metier durch.

Diese harmonische Bildhaftigkeit der Prosa Ludwig Speidels, diese Großheit im Kleinen, der weite Horizont, der hinter allen den gefaßten und knappen Gebilden sich öffnet, werden erst jetzt ganz erkannt werden, da seine Schriften aus dem trüben Umkreis einer fragwürdigen Einrichtung endlich dauernd herausgestellt, sich selbst zurückgegeben sind. Freilich wird man dann auch die

geistigen Gefühls- und Urteilswidersprüche und die Grenzen seiner Eindrucksfähigkeit und Bewegung deutlicher erkennen, aber auch zu würdigen wissen, was man ihm bisher bloß anzuschulden liebte: nur der unheilvolle Mißbrauch, den die Zeitung in jedem Meinungsstreite dadurch mit ihrem Urteil treiben darf, daß sie, Richter in eigener Sache, ohne Widerspruch mit Außerachtlassung der Gegner spricht und immer nur sich selber hören will, ließ die mächtige Subjektivität eines selbständigen Geistes als gefährliche Willkür erscheinen. Der Schriftsteller, der die Zeitung für sich hat, findet überlauten Widerhall, und er entbehrt jeder Gegenrede, durch die seine Aussage erst zum Ganzen in Einklang gesetzt würde. So konnte etwa in dem tobenden Streit um Wagner das Speidelsche Wort von der „Affenschande" der Wagnerschen Volkstümlichkeit eine mißliche Unsterblichkeit erhalten, oder der innere Widerspruch gegen die neu aufsteigende Welt von Kunstwerken und Lebensmeinungen den Anschein eines willkürlichen Preßpapsttums annehmen. Eben indem Speidel seine Selbstbestimmung und seinen Widerspruch als Grundrecht wahrte, nahm er Schaden, weil er an die Stelle gefesselt war, die über alles zu entscheiden die

Anmaßung und in nichts recht zu behalten das Schicksal hat.

Aber selbst dort, wo er der aufgewachsenen Übermacht des Neuen mit der ganzen Gegengewichtigkeit seiner Natur sich zu einem von vornherein aussichtslosen Kampf stellt, bewahrt er die volle Schönheit eines reinen, unverdorbenen Empfindens und ist gleichsam unverwundbar durch eine entzückende Dialektik des Gefühls.

Und es war ein ergreifendes Schauspiel — wie immer, wenn ein Mann in der vollen Kraft seiner Entschlüsse, durch die höhere Gewalt der Zeit und der Menschheit aus seinem Selbst und darüber hinaus zu einem Gesamtgefühl geführt wird —, als die Bedeutung neuer Werke, ihre Natur selbst, was in Speidel Urempfinden war, zu sich zwang, bis er in der großen bleibenden Einheit der Kunst wie in einer vorzeitigen Ewigkeit, beruhigt und befreit, ohne Zagen und innerlich versöhnt einging, lange, ehe er starb.

Speidel war ein Schwabe und wahrte die ganze kraftvolle Gesundheit dieses Volksschlages, dessen Gabe und Grenze in seinem Werke so gut und lauter beschlossen ist, wie in den besten seiner Landesgenossen. Was den Dichter ausmacht: die ganze Hingabe an die Erscheinung, an die ding=

liche Kraft und Würze des Wortes, bezeichnet auch ihn in seiner Wohlbeschaffenheit. In der geistig wertenden, dialektisch sich auseinandersetzenden Äußerung, in seinem Urteilsbedürfnis, wird er ebenso durch die schwäbische Schule bestimmt, durch die „Schule" freilich in engerem Sinne, worunter eine germanistisch-philologische Form der Bildung zu verstehen sein möchte, die das dichterische Sprachgefühl durch ein horchendes Sprachdenken und ein spürendes Sprachwissen vertiefte.

Für Schwaben ist eine besondere Weise geistiger Zucht bezeichnend, die etwa ganz bewußt und deutlich ausgebildet erscheint im Erziehungsgange der alten „Stiftler". Diese sollen eigentlich Theologen werden, einerlei aus welchem Wollen, Fühlen, aus welcher kindlichen und elterlichen Lebensstimmung sie herkommen. Sie lernen zu der angestammten Derbheit und Frische den Schliff der klassischen Tradition, das gesunde Holz wird sozusagen gehobelt, geglättet, wodurch erst seine schöne Maserung, sein Kern hervortritt. Ihr zugreifender Ungestüm, mit allen Salben geistlicher und geistiger Dialektik gesalbt, darf sich nun statt zur Verteidigung der heiligen Güter gerade zum unheiligsten Angriff geschmeidig fühlen. So

werden sie mündig, schalten mit ihren Notwendigkeiten als mit lauter Freiheiten, ihre Sprache, durch welche die Landschaft der heimatlichen Mundart, die Gefühls- und Denkweise einer wohlerhaltenen Rasse schimmert, gewinnt zur angeborenen Kraft eine gewisse vornehme Haltung, sie blitzt von morgendlicher Schärfe und schwingt gespannt und federnd in lebendiger Latinität; die Rede der Alten wird in ihrem Deutsch wieder geboren.

Diese Saiten sind auch bei Speidel rein gestimmt und klingen mit allem Wohllaut einfacher und volkstümlicher Sprache mit einer anmutigen Macht und Fülle, die man nicht vermissen möchte, wenn wir auch oft tieferen, verschlungeneren, schwierigeren Stimmen lauschen wollen, und wenn auch herbere, strengere, geistig mannigfachere, weniger bedingte und dringender bedingende, weniger abgeschlossene, aber feuriger aufleuchtende, weniger in sich ruhende, als ruhelos suchende und findende Naturen jeder Zeit, also auch der unsrigen, ihren eigensten Ausdruck geben. So war Speidel — wie fast alle seine Landsleute in der Geschichte unserer Literatur — ein vornehm konservativer, klar anschaulicher Geist, ein betrachtender Idylliker, der sich in den unendlichen, erhabenen Bedingtheiten der

vollendeten, nicht in den Umwälzungen und Urtrieben der werdenden Welt und Kunst wohl fühlte und das reinste seelische Behagen, den Genuß einer unerschütterten Gesundheit und Zuversicht des gegebenen Daseins mitteilte.

Im unverwirrten einleuchtenden Walten der Natur und in dem klar ausgewirkten Bild der klassischen Lebenssicherheit fand er immer neuen Anreiz bewundernder, verklärender, beseligter Gestaltung. Hier spiegelte ungetrübte Tiefe seiner eigenen durchschauenden Innigkeit entgegen, antwortete ihm eine lautere, purpurne Unendlichkeit. Das Mannigfaltigste drängte er zu einer unvergeßlichen Einfachheit zusammen und gab der Macht der Erscheinungen eine knappe, körperhafte, blut- und muskelstarke Wiedergeburt im Wort. So konnte er schauspielerische Erscheinungen in ihrer sinnlichen Augenblicklichkeit spüren wie den Liebreiz einer süßen körperlichen Berührung und festhalten. So hat er — wie kein Kritiker sonst — das alte Burgtheater, selbst ein Stück abgeschlossenen Lebens, gesehen und ganz nachgeschaffen. Mitterwurzer las einmal Märchen vor und Speidel fing den Klang, den verwehenden, versunkenen Tonfall der Stimme auf, wir hören ihn: „Im Märchen vom unsichtbaren Königreiche wird

ein Flußtal geschildert, in das der Mond scheint. Wellen und Wald rauschen und erzählen seltsame Sachen. Durch gedehnte Worte eröffnet uns der Vorleser die Aussicht in das lange Tal, er läßt im Worte die Musik der Landschaft widerklingen, man sieht hörend die Natur. Die Beschreibung schließt mit dem Satze: „es war ein wunderbares Tal". Da nimmt sich Mitterwurzer das Wort „wunderbar" heraus. Er läßt das schöne Wort musikalisch wirken, er läßt es klingen, ohne daß es singt. Aus dem dunkleren „u" bricht das helle „a" wie ein Tag aus der Dämmerung. Wir haben nie eine herrlichere Wortmusik gehört."

Als Kritiker trat er einem Theaterstücke wie einem leibhaftigen Wesen mit kindlich aufgetanen Augen entgegen und mochte es nur verstehen und verständlich machen, indem er es von Grund aus beschrieb. So erzählt er den Inhalt, wobei er unversehens aus dem Gefühl das Urteil, aus der Anschauung die Ansicht enthülst. Und dies Erzählen, diese dem Dichter, wie dem Kinde angeborene, ursprüngliche Freude am Berichten, am Aufbauen, ist das Bleibende seiner schöpferischen Kritik und unser Entzücken, mögen wir seiner Meinung noch so sehr widerstreben. Von den vielen Stücken, die er im Laufe der Jahre sah und

erzählte, bestehen heute freilich nur wenige, aber gerade die vergessenen und verwelkten bekommen durch seine Erzählung einen Hauch von Leben. Und dies ist der wahre, eigentliche Wert der Nachschöpfung — nicht die meist nur bedingte und befristete Gültigkeit ihres Urteils —, daß sie die ganze Literatur zur lebendigen und wirkenden Geschichte der wachsenden Dichtung verklärt und in dieser ein unsterbliches atmendes Ganze erblickt und gestaltet, woran nichts tot, stumm, sinn- oder wesenlos bleibt.

Die volle Höhe, das wahre Gleichmaß von Inhalt und Form, von eigenem Anreiz und gegenständlicher Würde haben seine Aufsätze, wo sie ein abgeschlossenes Bild, eine in sich zurückgekehrte Bewegung, einen Menschen, eine Landschaft, ein Erlebnis durchdringen und allseitig umfassen. Er beschreibt einmal Uhlands ehrwürdige Gestalt: „Klein, aber kräftig gebaut, mit einem Rückgrat, das eher brach, als sich bog, sein von rötlich blonden Haaren umkränzter Kopf hatte einen starken und strengen Knochenbau, aus welchem die zwei hellblauen Augen wie zwei Kinder herausgrüßten.“ Oder er huldigt den ewigen Lehrern unserer Sprache, den treuen Gebrüdern Grimm: „Selbst wenn sie sich zur höchsten

Vaterlandsliebe aufgeschwungen, kehren sie gern in ihre Furche zurück, und vollenden da, der Lerche gleich, den Lobgesang eines Liedes, das sie in der Höhe geschmettert haben ... In Leben und Wissenschaft ist Jakob die trotzigere und bahnbrechende Natur, wo er den Pflug ansetzt, drückt Jakob ihn tiefer ein, so daß der Brodem der Erde hervorbricht und sich die Schollen schwer und langsam, als wollten sie sich eine Weile besinnen, zu beiden Seiten niederlegen. Ein Bahnbrecher schaltet Jakob mit Axt und Pflugschar, während Wilhelm mehr eine Gärtnernatur ist, die auf dem schon gerodeten Erdreiche ihre zierlichen Beete anlegt, sie sorgsam wartet und still begießt."

Ein wanderhafter und trinkfester Mann — die mit ihm verkehrten, wissen von mancher Wirtsstube zu erzählen, wo er zechend und sprechend der Oberste war — ging er etwa Schuberts sagenhaftem Aufenthalt in der Hinterbrühler Höldrichsmühle, wie dem Klange der Müllerlieder selbst, an die Quelle nach. Oder er las in Mattighofen aus einer oberösterreichischen altertümlichen Bauerngegend den Geist des Volksgesanges und der mittelalterlichen Dichtung aus Tracht und überkommener Sitte, aus der Gestalt der Bauernhäuser, aus der Inschrift eines verwitterten Weg-

kreuzes, aus dem ursprünglichen Ansehen des Wald- und Ackerlandes als aus einem aufgeschlagenen ewigen Bilderbuche ab.

Wie er in der schönsten Wiener Landschaft — seiner zweiten Heimat — das holdselige Walten der grünen, von Licht und Blüte, Duft und Gesang durchhauchten Stunden lauschend einatmet, hat er einmal unvergeßlich geschildert, und in dieser kleinen lieblichen Prosadichtung das eigene Bild — ein Idyll der höchsten geistigen Klarheit und sinnlichen Liebenswürdigkeit dargestellt.

So saß er, ein ebenbürtiger Genosse aller deutschen Meister, schon bei Lebzeiten recht eigentlich beherzt und guten Mutes an den Tischen der Götter. Was er schrieb, schien einen Morgenglanz der Unsterblichkeit auszustrahlen und hatte den rosenschimmernden, unendlichen Grund hesperischer Tage, die Kraft, Leichtigkeit und Klarheit klassischer Sicherheit, die Wohlabgewogenheit in sich beruhenden, die Fülle genießenden, um seiner selbst willen lebenden und sinnenden Denkens, die Bestimmtheit einer Aussage, die in jedem Augenblicke sich selbst gemäß, ihre innere Wahrheit wie das eigene Schicksal herausstellt, den Laut einer Prosa, in welcher der volle, stete Rhythmus eines gesund schlagenden Herzens gleichsam an

sich selbst Freude hatte. Im Inhalt dieser knappen, in jedem Satze ausgerundeten, sparsam-reichen Gestaltungen liegt ein dauernder Schatz ursprünglicher und unsterblicher Stammesart, in ihrer Form ist der Geist, das Herz, alles Wollen, Wissen und Können unserer Sprache lebendig.

Samuel Lublinski

(gest. 26. Dezember 1910)

Während die Jugend geistige Zugehörigkeiten erneut und ersetzt, wie das Weichtier verlorene Gliedmaßen, büßt das reife Alter, dessen Verhältnis zur Welt bleibend eingestellt ist, mit dem Tode eines gerecht erworbenen Freundes einen Teil seiner selbst ein.

So habe ich in diesen Tagen den kühlen Schatten der Abendahnung über den Weg hauchen gespürt bei der Nachricht vom plötzlichen Tode meines lieben Freundes Samuel Lublinski. Wie unsinnig mußte dieses Sterben zuerst erscheinen, das einen Mann von noch nicht dreiundvierzig Jahren mitten aus der Arbeit wegnahm nach einem Leben voll Enttäuschung, das wenig äußeres Glück gebracht, jeden geistigen Sieg mit tausend Widerwärtigkeiten verzettelt hatte.

Aber indem der Tod zwei Augen schließt, öffnet er zugleich die Blicke vieler andern, und das

ist seine versöhnende Gabe, durch strenge Gerechtigkeit das Leben hinterher zu erläutern, die bisher unsicheren, von der Umwelt rings beeinflußten Wertungen mit einem Schlage zu befreien und festzusetzen. Wir erleben dieses Totengericht bei jedem Sterben. Da zerfällt Überschätzung so schnell fast wie der Leib, und echte Würdigung läßt eine verkannte Existenz, die in ihren Erdentagen kümmerlich im steinigen Boden einer dürftigen Gegenwart stand, plötzlich aufblühen.

Dies scheint mir nun auch die Wirkung zu sein, die mit dem sonst unbegreiflich grausamen, frühen Hingang Lublinskis etwa versöhnen kann, ganz abgesehen davon, daß ein rasches Sterben auch der Lohn eines guten Lebens bleibt.

Die Natur hatte unseren Freund wunderlich geformt, indem sie dem Körper wohlgefällige äußere Bildung, Kraft und Beholfenheit der Glieder versagte, aber dafür alles, was sie an Geistigkeit zu vergeben hat, dem Gehirn im Übermaß beilegte. Dieses Übermaß erzeugte die Lust zur Widerbelligkeit und selbstgerechten Denkfreiheit, welche die Jugend gegen jämmerlichen Schuldrill ausschlagen heißt und dem späteren Alter allen fragwürdigen Genuß von Feindschaft und Einsamkeit sichert. Indes erschien doch auch in

diesem unscheinbaren Äußern der Geist als die einzige wahre Schönheit eines Mannes. Auf gebrechlichem Körper saß ein mächtiger, doch nicht übergroßer Schädel. Das Gesicht, mit hervortretenden, unter der Brille grimmig heiter blickenden Augen, mit seinem kurzen braunen Bart und der hohen, ausgeformten Stirn gewann im Gespräch oder bei seiner Gedankenarbeit jene liebenswürdige Anmut geistiger Art, die freilich nur den Geist anzieht. Rede und Gebärde rang sich mit der harten ostpreußischen Mundart durch den schwierigsten Gang der Einfälle, durch die Hindernisse des Ausdrucks gleichsam mit immer neuer Gefahr. Aber auch hier siegte die innere Macht über das Äußere und zeigte den kleinen Mann unversehens als großen.

Es war nun auch der zu bewältigende Grundwiderspruch von Lublinskis ganzer schöpferischer Leistung: er mußte alle versagte, selbstverständliche äußere Schönheit auf dem edleren, doch peinvolleren Denkwege innerlich herstellen und mittelbar erwirken. Und dies umso umfassender, je größer der Widerstand seines Mittels war: der Gedanken und der Sprache. Beide werden Glückskindern ähnlich wie körperliche Anmut gleichsam fertig und vollkommen mitgegeben, er

mußte sie sich jedesmal von Grund aus erwerben, um dann erst mit ihnen sein Eigentliches zu leisten. Ein Dasein wie das seinige und nur ein solches kann die sonst fragwürdige Vergötterung der „Bildung" rechtfertigen, als einer bewußten Vorschöpfung, welche dem späteren Werk dient und selbst eines ist, indem sie entbehrte Gaben sozusagen gegen den übereilten Machtspruch der Natur aus innerer Fähigkeit und auf zarteste seelische Weise ersetzt, leben heißt und unversehens wieder in bessere, wahrere, freiere Natur verwandelt. Solche Bildung weiß die Wirklichkeit zu vertreten und in einer eigentümlichen Umschaffung neu, das heißt bloß geistig zu erzeugen. Lublinski verlegte das ganze Dasein in die innere Welt des Denkens. Er erschloß aus Büchern, aus Werken des Geistes eine höhere, wahrere Wirklichkeit, und die Natur offenbarte sich seiner Bildung in ihrer eigentlichen Wesenheit, die letzten Endes doch geistiger Art und nur dem Geist zugänglich bleibt.

Diese mittelbare Schaffenstätigkeit wird nicht ohne Beiklang einer leisen Geringschätzung Kritik genannt, als handle es sich um eine bloß auseinandersetzende, vereinzelnde, aus dem Vollen das Besondere herausbrechende, das Ganze zerstückende

Arbeit. In Wahrheit, freilich nur bei den wenigen Meistern dieser umfassenden Anschauung, ist Kritik Schöpfung und Aufbau der höchsten Art, indem sie bisher ungekannte Zusammenhänge erblickt und durch ihr Wort erst wirksam macht. So hat Lublinski das wildwachsende Wesen der Dichtung mit mitwachsendem Gefühl belauscht und als eine große Einheit in drei kritischen Gebilden wiedergegeben, welche mit der Geschichte nicht bloß der heutigen Literatur, sondern unserer ganzen Gesellschaft durchaus eins geworden, deren bleibendes Zeugnis, deren Sinn und Charakter selbst, den gesellschaftlichen und geschichtlichen Bau, Form und Seele, die Natur der modernen Dichtung überliefern. Das geheimnisvolle und geniale „Zusammensehen" und Wissen um die letzte Einheit alles scheinbar willkürlichsten Durcheinanders der künstlerischen Hervorbringungen einer Zeit eignet diesen Schöpfungen und macht sie eben zu ganzen Kunstwerken, obgleich sie die spröde und im Sieg des Gedankens das Wort ernüchternde Sprache der Analyse zu reden scheinen. „Literatur und Gesellschaft im neunzehnten Jahrhundert" (Berlin, S. Cronbach) setzt die Bedingungen unserer literarischen Gegenwart auseinander, die „Bilanz der Moderne" (Ber-

lin, ebenda) schließt ihre Rechnung mit dem Naturalismus ab, noch einmal unterwirft sich ein höchst persönlicher Geist der bestimmenden Macht der Gesamtheit, aber im „Ausgang der Moderne" (Leipzig, Karl Reißner) wird ihm die ganze, schon in ihrem Heute gestrige Produktion zum bloßen Mittel für ein Denkmal künftiger dichterischer Leistung, menschlicher Vollendung. Er erkennt die Darstellung des Menschentums zu einer wahren Kultur- und Lebenseinheit, die Erschaffung einer durchgebildeten und in ihrer Weise vollkommenen geistigen Natur der Gesellschaft als Ziel der Dichtung, oder vielmehr, daß die höchste Kunst Erfüllung und Ausdruck einer höchsten Gemeinschaft sei. Das Ideal der Humanität, im engen Kreise der klassischen Zeit mit ahnungsvoller Herrlichkeit vorgebildet, wird ihm Sinn und Zukunft der größeren Gemeinschaft von morgen. Das Versprechen einer „neuklassischen" Blüte gibt der gekränkten Mittelmäßigkeit wohlfeilen Anlaß zum Spott. Trotzdem besteht sein Sinn, denn die vorhandenen Leistungen wollen den Vergleich mit der einstigen Weimarer Epoche keineswegs herausfordern, sondern es soll nur ein eigentlicher Wert und Ausdruck der gesellschaftlichen Kultur, ein Zenit des dichterischen

Lebens, der poetischen Natur, des Menschentums selbst aufgewiesen werden. Wer zu ahnen unfähig ist, daß solche ungemeine, adelnde Ziele sittliche Leistungen selbst und unerläßlich sind, das Mögliche zu seiner äußersten wünschbaren Vollendung zu zwingen, mag über diesen Traum von kindlichster Reinheit und Einfalt seine Lache aufschlagen. Wir wollen über diesen Traum dankbar lächeln und ihm seine Wahrheit wünschen als dem Glück eines poetischen Gesichts, einer dichterischen Erfüllung, die nichts einbüßt, wenn sie nicht von dieser Welt ist.

Die Schärfe solchen Denkens, solchem ahnungsicheren Wunschleben gepaart, mußte das schlechthin gestaltende Werk aus dem betrachtenden folgen lassen; die Kunstform des Dramas, welches alle Widersprüche als Notwendigkeiten hervorruft und zur Einheit schließt, entspricht gerade dieser inneren Gegenstimmigkeit. Drei Tragödien Lublinskis, sein „Peter von Rußland" (München, Georg Müller), Gunther und Brunhild" (Berlin, J. Bard) und „Kaiser und Kanzler" (Xenien-Verlag, Leipzig) enthalten sowohl das Ergebnis seiner Einsicht in die Bedingungen dieser Form, als die große Verkörperung seines eigensten Lebensproblems: wie innere Macht den Widerspruch

der äußeren überwindet, indem sie an ihr zugleich endet. Diese Dramen, gleichsam aus unbehauenen Blöcken zyklopisch aufgeschichtet, unerbittlich in ihrer tragischen Vernichtung, quälend in ihren eigenwilligen Voraussetzungen, aber durchaus ganz in ihrer Form und Fülle, entbehren zwar jener letzten Verklärung, welche bei den höchsten Werken dieser Gattung selbst die wütende Zerstörung der Welt durch die tragische Dialektik mit einem milden Abendlichte überschimmert und als edles Spiel der Gewalten entlastet, aber sie behalten eine, allem Sinnlichen abgerungene menschheitliche Größe. Ihr Gewinn an dramatischer Form und tragischem Inhalt, an geistiger Natur mag von glücklicheren Nachfolgern erst recht erkannt und damit erworben werden.

Die bis zum Gesichte gesteigerte Erkenntnis der Humanität als Grundmysterium und schöpferisches Ziel der Gesellschaft, als erhabenstes künstlerisches, sittliches und soziales Weltwirken mußte den Mann notwendig an die Urquelle solcher Anschauung weiterführen, zum Christentum. Und er hat diese Welttatsache als einen Weltmythos von äußerster Ausdrucksfähigkeit, Anpassungskraft und unwandelbarer Fruchtbarkeit erlebt. Abermals und auf der höchsten Stufe

seiner Begabung erwies er dieses „Zusammensehen“ geistiger und sinnlicher Mächte. In dem wahrhaft monumentalen Buche „Der urchristliche Erdkreis und sein Mythos“ (Jena, Eugen Diederichs) wird die Entstehung und Ausbildung des Christentums von allen persönlichen und Realitätsinhalten mit einer grausamen, eindringlichen und unerbittlichen Beweisführung befreit, um die Würde des Mythos, die sittliche Leistung dieses Glaubenskunstwerkes als schöpferische Tat des Menschentums in ihrem ganzen Wert wieder herzustellen. Es ist ein Werk, das die Summe der Existenz seines Urhebers bedeutet, die Ergründung jener letzten Einheit alles einzelnen und Gesamtschaffens: der Humanität als Mysterium menschlicher Kraftzusammenfassung und Wunscherfüllung. Es spricht denn auch die Sprache einer überschauenden Ruhe und Beherrschung, die größte Fülle unterwirft es der klarsten Ordnung, die äußerste Tiefe der Gedanken wird bis ins letzte durchsichtig und strahlend. Da solche höchste Leistung ihm gegönnt war, ist Lublinski früh, doch nicht vor einer wahren Vollendung seiner selbst gestorben.

Shakespeares Problem im Hamlet*)

*) Eine Schrift von Samuel Lublinski, erschienen im Xenienverlag, Leipzig.

Samuel Lublinski, der Verfasser dieser Studie, begründet ihre subjektive Notwendigkeit mit den Bedürfnissen der eigenen dramatischen Produktion, die an den vorbildlichen Werken das Bewußtsein der allgemeinen und einzelnen Bedingungen des Schaffens stärke. Die Mitteilung solcher Einsichten bleibt wieder nicht ohne Bedeutung für die Gesamtheit der an der Kunst tätig oder genießend Beteiligten. Das Problem einer Dichtung ist immer auch das ihres Dichters, wobei nur gelegentlich Maßstäbe vertauscht und innerlich gebändigte, zusammengehaltene Seelenvorgänge nach außen gewandt und zugleich versinnlicht und überhöht werden. Ist das Subjektive durchaus in die Notwendigkeiten der Gestaltung eingeflossen, zur allgemein gültigen Darstellung gebracht, so mag es im anschaulichen Gebilde ganz aufgegangen scheinen. Diese Vollkommen-

heit der Anschauung, wenn auch nicht die dramatische Form schlechthin, ließen im Werk Shakespeares sein jeweiliges eigenes Problem so aufgehen, daß er selbst zu einer mythischen, gar zweifelhaften Figur werden konnte. Man betrachtet sein Drama als selbstverständliche Einheit, was beim „Hamlet" am allerwenigsten angebracht ist. Der dramatisch Schaffende, der das subjektive Problem im tragischen Gebilde, im eigenen wie im fremden, wittert, mag mit Recht einmal versuchen, es zunächst im Hamlet aufzuspüren. Denn bei dem bleibenden Widerspruch dieses einzigen Stückes darf wohl auf einen vorwiegend subjektiven Gehalt rückgeschlossen werden, der in die Form nicht ganz aufgehen wollte, noch konnte. Dem größten Bekennenden mag das Kunstgesetz gleichgültig, ja verächtlich werden, und im höchsten Sinne bleibt solches Unzulängliche Ereignis. Bei Shakespeares „liebenswürdiger Besonnenheit" und „würdevoller Liebenswürdigkeit" ist ein so erhabenes Sichbeugen unter ein Lebensgrundgefühl, wie es im Hamlet als dramatisch unbezwungener subjektiver Rest vortritt und seinen Stoff gleichsam als eine dichterische Apokalypse herausstößt, doppelt ergreifend. Die charakterologische Fülle und die Übermacht des eigenen,

veranlassenden Seelenkampfes sprengt die gewählte Form und überlebt sie.

Beim Versuche, den Gedankengang, der zugleich höchst persönlichen und allgemein gehaltvollen Schrift auseinanderzusetzen, läuft man immerhin Gefahr, durch eigene ausgelöste Ideenfolgen die Treue der Wiedergabe etwa zu schmälern.

Shakespeare stand seiner Welt mit jenem geteilten Gefühl gegenüber, das jedem großen Menschen eigen ist, indem er sie sozusagen irdisch benutzte und bejahte und wiederum künstlerisch und sittlich an ihr litt, sie verwarf. Nur der Gemeine geht in seinem Erdendasein restlos auf, der Außerordentliche erübrigt sein bestes Teil, um an ihm, wie unter der ganzen Unzulänglichkeit des leiblichen Lebens schöpferisch überwältigt zu leiden. Shakespeare sah in dem seinen, das ihn hinreichend versorgte und gut stellte, Schein, Lüge, Heuchelei, Gewohnheit ungeordnet triumphieren, Wertloses an die Spitze gestellt, Schädliches gekrönt und das Gemeine mit gewichtiger Fülle sich brüsten, während er selbst in seinem Berufe als Schauspieler und Theaterdichter ein verachtetes Gewerbe ausübte. Und doch enthält gerade diese gefällige Ausbietung des

Scheines im Schauspiel die völlige Wahrheit der Dinge.

Solche Gegensätze bot jeder Blick auf seine innere und äußere Welt. Der mächtigste Aufschwung der Geister: die Renaissance brachte die höchst persönlichen Werte in entwürdigenden Umlauf unter eine gemeine Menge; zur äußerlichen Zierlichkeit und unverbindlichen Verbrämung roher Triebe wurde die Pracht der klassischen Zeit wohlfeil angewandt. Und ihre stilbildende Kraft entartete zum Modegezirp und Floskelspiel. Schein und Sein sind tausendfältig ineinander verflochten und alle Widersprüche gehen auch unentrinnbar durch den Einzelnen. Dies aufs leidenschaftlichste zu erleben ist das Schicksal des Skeptikers. „Hamlet" wird seine Tragödie.

Nun ist die Skepsis in ihrer wertauflösenden Kraft und ihrer, eigentlich im Dialektischen aufgehenden, betrachtenden Lebensstimmung, obgleich durch die Allseitigkeit ihrer Anschauung von durchaus künstlerischer Beschaffenheit, für das Drama im eigentlichen Verstande, vielleicht sogar für die Dichtung überhaupt unbrauchbar. Denn jede Tat und Gestaltung bedeutet auch im Poetischen einen Überschuß von Willen, ein Sichentscheiden, während die Skepsis eine

rein geistige Mitte einhält. Ihre Tragik wird daher als solche nur sinnfällig zu machen sein, wenn der Skeptiker diesen geistigen Zustand untätiger Besinnung und Zurückhaltung nur als Hemmung sonst überwiegender und gelegentlich durchschlagender Triebe, Leidenschaften, Ziele erlebt, wie sich im Dasein überhaupt geistige Erkenntnisse und Einsichten nicht in unvermittelter Reinheit, sondern als Untermischungen der Gefühle, als Färbung der Antworten auf Eindrücke, als bezeichnendes Schicksal mittelbar darstellen. Die Tragik des Skeptikers besteht also letzten Endes eben in der menschlichen Lebensunmöglichkeit und Lebensunfähigkeit der Skepsis. Hamlet erlebt sie.

Der Stoff der Tragödie — die nordische Ballade weiß nichts von diesem, nur in einer persönlichen Kultur, als in einer Form bewußten äußeren und inneren Lebens möglichen skeptischen Charakter — der nackte Tatsacheninhalt ist der: Hamlet hat den von seinem Oheim begangenen, offenkundigen Mord des Vaters zu rächen und muß, um den zur Herrschaft gelangten Verbrecher in Ruhe zu wiegen, die Maske des Wahnsinns vorbinden, bis er zu seinem Ziel gelangt.

Bei der Vertiefung dieser Fabel zu einem Kampf von Sein und Schein, zu einem Weltgericht über die allgemeine Irrung, dem auch der Richter zum Opfer fällt, sah Shakespeare mit dem vielsinnigen Geist eines Kulturgenies eine ungleich mannigfaltigere, nicht offene, sondern geheimnisvoll, lockend verwirrte und verdunkelte Geschehnis- und Figurenmenge. Die Tat ist unbekannt wie der Täter. Beide werden erst durch den racheforderndenden Geist des Vaters dem Sohn bezeichnet. So erhält ein wohl schon ohne dies Furchtbare skeptisch zur Verachtung einer Scheinwelt gestimmter, aber zugleich durchaus heldisch angelegter, eine Urtiefe von Wildheit bergender Charakter, des alten Hamlets würdiger Sohn, seine Aufgabe. Ein echtes, reiches, inniges Gemüt, ein natürlich reiner Mensch wird bei höchster Bildung, Überfeinerung und Überernährung des Geistes durch diese Offenbarung vergiftet. Wie gewisse Heilmittel wirkt ein konzentriertes Erlebnis, eine vor die schonungsloseste Wirklichkeit gezerrte Skepsis als Todeskrankheit selbst. Dem jungen Prinzen ist von einem widerwärtigen Halunken nicht bloß der Vater ermordet, sondern die Mutter geschändet, das Mütterliche bis zur unerträglichen Schamlosigkeit entstellt, vernichtet worden. Es ist die

schönste tragische Folgerichtigkeit gerade dieses Gefühls, daß das unwiederbringlich zerstörte Empfinden einer edlen Männlichkeit für das Weib, für die Mutter, auch die Geliebte, die Liebe selbst grausam hinopfert. Diesen gegen das eigene Gefühl sich wendenden Angriff der Leidenschaft, die sittliche Vernichtung Hamlets durch die entsetzliche Zwangsvorstellung der geschändeten Mutter habe ich (stärker als Lublinski) als das Herz der Tragödie empfunden, wovon mir die eigentümliche Lähmung des heldischen Geistes auszugehen scheint. Er steht wie ein Stein im Wirbel von allen Seiten ihn umzüngelnder Fluten und wird gleichsam im Kreise immer um sich selbst gedreht, wobei er scheinbar untätig verharrt. Vielleicht genügt dieses Gleichnis, um die Absicht des Dichters klarzumachen, die ausging, dramatisch zu zeigen, warum Hamlet die auferlegte und nach der äußeren Lage nicht schwer auszuführende Tat hinzieht, sich an ihrem Aufschub gleichsam weidet, und endlich von ihr, wie von seinem Tod, übermannt wird. Der handfeste, in seinen Erkenntnissen und Entscheidungen einfältige Tatmensch schlüge kurzweg zu, wie es Laertes, Hamlets Gegenspieler, tut. In Hamlet aber lebt alles Menschenmögliche an Empfindung,

Leidenschaft, Anschauung, Erkenntnis, und ist durch die Offenbarung als ein ganzes Chaos so auferweckt, daß er nun hellseherisch nicht anders als ein trunkener Prophet durch sein Leben geht.

Es ist ein Zustand von Einsicht, der selbst von jenem Wahnsinn nicht weit entfernt bleibt, den die Höflinge an ihm vermuten. Wer jemals den Felssturz zermalmender Erkenntnisse über die eigene Seele sausen gespürt hat, wird Hamlets an Wahnsinn rührende Erkenntnis ohne weiteres als selbstverständlich begreifen. Es ist des Geistes angestammte Art, auf Eindrücke der sinnlichen Welt vor allem geistig zu reagieren und seine entscheidenden Erlebnisse von außen nach innen zu verlegen. Sie werden dabei seelisch einverleibt, bis zu einem gewissen Grade rein innerlich abgetan und, wenn es schließlich auf eine Handlung ankommt, genügt eben der bloße, tatsächliche Vollzug des Notwendigen in keiner Weise, der Geist verlangt eine umfassendere Beantwortung. Das Mögliche wird ihm fast immer verächtlich, unzulänglich. Diese geistige Natur der Erwiderung von Lebensforderungen eignet aller genialen Eingebung, dem Feldherrn wie dem Dichter, dem Denker wie dem Politiker, und bei einer die übliche Tragkraft nicht

übersteigenden Ereignisbelastung wird die endliche Handlung auch eine endgültige. Einen solchen Vorgang hat Lublinski mit dem Vergleich des Feldherrn als Hamlets angeborene Artung geschildert. Ich möchte schärfer die Losung: Tat als Kunstwerk, Kunstwerk als Tat, für diesen Zustand überlegener Geistigkeit formulieren. Diese Losung veranlaßt bei einer erträglichen Ereignisbelastung ein planvoll geniales, etwa langwieriges, aber mit großartigem Abschluß gekröntes Handeln. Eine Weltuntat hat sich offenbart, das Einzelgeschehen wird durch die leidenschaftlich ungeheure Phantasie und nicht mit Unrecht so erweitert. Bei Hamlets Erlebnis erzeugt diese Wucht von Eindruck nun eine fieberhafte Übertreibung, eine Verzerrung seiner Absichten. Was er innerlich auslebt, wird riesig gegen die nun fast verachtete Aufgabe, einen kleinen Schurken aus dem Weg zu räumen. Wie der Fiebernde etwa durch immer neuen Trunk sein Fieber, so nährt Hamlet den ungeheuerlichen Einsichtszustand als Selbstzweck. Ihm gelten alle seine zwecklosen Scheinhandlungen, und nicht wie Lublinski möchte ich in dem gelegentlichen brutalen Losschlagen — auf Polonius, an Ophelias Grab — das bloße Überwallen der natürlichen Leidenschaft, sondern gleichsam

eine Instinktbewegung des Gesunden, nach dem ehemaligen Gleichgewicht verlangenden Hamlet erblicken, der, wenn auch planvoll, so doch unfehlbar, wenn auch überlegt, so doch endgültig zugeschlagen hätte. Die vollkommenste, hellseherische, geniale Vertiefung des vereinsamten Geistes aber setzt sich in ein scheinbares Spiel um, das uns freilich befremdet – der offenkundige Mangel sinnfälliger Begründung im Drama – aber dem Helden unentbehrlich und wichtig ist. Ein solcher seelisch umständlicher Vorgang, der Hamlet in den Gehirnen der Ausleger beliebig als Feigling, Phantasiegenie, Untersuchungsrichter, Moralist, Dekadent, Willensschwächling erscheinen läßt, ist eben wegen seiner Innerlichkeit nicht zum äußeren, dramatischen Ausdruck gebracht. Daß dies nicht gelang, beruht auf dem vorherrschenden subjektiven, im Drama gewaltig überhöhten, aber in Dämmerlicht verhüllten Problem des Dichters, der durchgängige, selbstzufriedene Moralistik bei herrschender Unmoral, schönrednerisches Betragen bei übelstem Tun, die Übermacht des Kulturfirnisses über die besten, über sich selbst, wie über seinem Hamlet so dringlich, ebenfalls als eine Art Felssturz von Einsicht spürte, daß er diese Gewitterluft im innersten

Sein eines überlegenen Menschen nur als Chaos und besessene Lähmung gestaltete. Durch den Untergang aller wird diese Wirrnis erlöst und entsühnt. Wenn ein starker Rest von Folgerichtigkeit erübrigt, so ist dies der gleiche Gehalt von heldischer Naturkraft, der den Hamlet davor schützt, zum völligen Sklaven seiner Überlegungen zu werden. Schon im geheuchelten Wahnsinn Hamlets, der bei der Heimlichkeit des Frevels unnötig, widersinnig scheint, erblickt Lublinski den ersten Bruch der Motivierung. Nach unserer früheren Schilderung dieser halluzinierenden Einsichtsnot des Prinzen, die gleichsam wollüstig das höchste Kunstwerk der Sühne formt, und mehr in der ewig gesteigerten Einbildung, als in irgendeiner Erfüllung sich befriedigt, möchte man vielleicht gerade diese Maske, die zugleich Schein und wieder unwillkürliche Äußerung eines Zustandes ist — ein erleuchtetes „Außersichsein" — durchaus hinreichend begründet finden. Es gilt ihm, die Schuldigen aufs äußerste zu foltern, mit dem Bewußtsein ihrer Schmach, der Angst vor der Rache, dem Bedauern des Frevels zu peinigen, eine Qual, der ein simpler Totschlag bei weitem nicht gleichkommt. Bis zum Schauspiel im Schauspiel und zum Gespräch mit der

Mutter wirkt der Aufschub der Tat durchaus als Verschärfung der verhängten Strafe, somit als künstlerische Überfeinerung. Nur das oberflächliche Hofgesindel mag seinen Wahnsinn als solchen nehmen, den Schuldigen ist die Verstellung klar genug; daß Hamlet dabei ohne weiteres sich die Schlinge um den Hals legen läßt, braucht bei der (von Lublinski hervorgehobenen) achtlosen Kühnheit des Prinzen nicht weiter zu verwundern. Erst als er diese Schlinge, statt sie ruhig abzuwerfen, zuzuziehen scheint, indem er sich ohne allen Widerstand nach England schicken läßt, beginnt eine äußere Planlosigkeit, die bis zum Schluß fortwirkt und alles sittlich und dramatisch Nötige geschehen läßt, aber wie ein Spiel des Zufalls. Die Ermordung des Polonius, deren Folgen Hamlet auszuweichen sucht, bietet kaum einen Grund. Hier führt die Skepsis des Prinzen und des Dichters zu einer ungewollten Verdeutlichung ihrer wertauflösenden Kraft, aber nicht zur eigentlich sinnfälligen Gestaltung. Hier sind die Vorgänge „lediglich aus der vagen Unendlichkeit des inneren Menschen zu motivieren“, ein psychologisches Irrsal, keine dramatische Zielsicherheit.

Wenn ein bedeutender Geist seine eigentliche Absicht nicht aus der planvollen Kraft seiner

Gaben, sondern durch das Eingreifen irgendeines mechanischen Zufalls erreicht, wird unfehlbar ein Licht des Spottes auf ihn fallen. So hier bei Shakespeare und bei Hamlets Erreichung des Ziels im Endkampf, trotz völligem Scheitern der Absicht. Diese Ironie lag dem ungebrochenen Pathos beider — des Dichters, wie seines Helden — das ihre Skepsis mit natürlicher Urkraft überwog, zu fern, um den Ausgang des Stückes: diese Mausefalle, in der sich schließlich Gerechte und Ungerechte, Prahler und Helden, Schwächlinge und Verbrecher sämtlich fangen, als ironisch beabsichtigt wirken zu lassen. Sonst möchte man sagen — die Ironie wirkt eben nur von außen her — die Tat als Kunstwerk geht an ihrer Überfeinheit zugrunde, ein Schlachtopfer der standfesten Wirklichkeit, wie etwa das widerwärtige Sterben Eilert Lövborgs — „in Schönheit".

Gleichviel, bei allen widersprechenden Teilen — Lublinski sondert auf das einleuchtendste Ballade, italienische Novelle und modernen pathologischen Roman in der Entwicklung des Dramas — wird sich kein Zeitalter der Wirkung des Ganzen, als eines großartigen Weltgerichtes, entziehen können.

Es bleibt das Verdienst der Schrift Lublinskis,

den Charakter Hamlets als eine subjektive Verkörperung eines Shakespearischen Grundproblems in seiner eigentümlichen Mischung von Leidenschaft und Geistigkeit erfaßt zu haben, woraus die durchgängige Bezogenheit aller übrigen Figuren und Gegenspiele sich aufs Ungezwungenste ergibt. Die Kritik des Ganzen ist zutreffend, gerade weil sie sich bei allem Widerspruch gegen die zersprengte Form der umfassenden, subjektiven Bedeutung des Kunstwerkes ergibt, das weniger und zugleich unendlich mehr bleibt, als — ein Drama.

Die Morgenländischen Märchen

Die erste Schöpfung einer erwachenden Volksseele, ist das Märchen, die Dichtung der Kindheit, für die Jugend der Völker als Nahrung des eben erregten Geistes bestimmt, der noch nichts anderes verlangt, als unablässig vorüberziehende Eindrücke, bunt wie die Erscheinungen, aber ohne schicksalhafte Bestimmung.

In der Märchensprache klingt alles Urwüchsige mit seinen Urlauten an, wie von einer dumpfen Zärtlichkeit und doch leise lehrhaft gesagt. Die allem Epischen innewohnende breite Rhythmik sammelt sich hier in gewisse einfältig übliche, doch stets von neuem durch ihre endgültige Gewichtigkeit überraschende Formeln, welche dem Lauschenden über seine etwa beirrende Logik hinweghelfen. Bleibt doch die Wirklichkeit das feindseligste Rätsel des Kindes und darum auch des Märchens. So wird sie sanft umhüllt und von

Schleiern der Rede ins Traumhafte gehoben. Unter dem Klang und Sinn des Märchens schwebt das Gemüt wie zwischen Himmel und Erde, den Sternen oben, wie dem Gras unten gleich entrückt und dennoch die geflügelten Gaben der Dinge und Gedanken berührend und wieder entlassend, von keinem Schmerz der Erfahrung um das Wunder des Eindrucks betrogen, der einzigen Leidenschaft der Anschauung hingegeben. Dieser strahlende Dämmerzustand des Märchens scheint das poetische Geschwister der kindlichen Seele selbst, in der sich alle Erscheinungen zusammenfinden, aber körperlos ohne Kampf einander durchdringen. Nichts besteht hier, als sinnliche Mannigfaltigkeit ohne Wertung, Vieldeutigkeit ohne Wahl, Folge ohne Bedingtheit.

Das Märchen ist die geistige Nahrung des Kindes, gut wie die Muttermilch. Die Mütter sind denn auch die Märchenammen der Völker. Sie erleben, wenn sie ihr Geschöpf im Schoße tragen und noch lange nach der Geburt eine wunderbare Rückkehr aus dem Bewußten ins Traumhafte. Alles Geistige wandelt sich ihnen in still waltendes Sinnliche, wobei eine verinnerlichte Wirklichkeit zum Nebelspiele wird, in dessen Mitte, fern, als Ahnung spürbar, doch wesenhaft, ein

Sternschimmer: das Kind ruht. Aus dieser mütterlichen Entrücktheit quillt die süße Nahrung des Märchens, einer Natur verdankt, die dem Kinde geheimnisvoll angeglichen worden.

Der stoffliche und geistige Gehalt des Märchens bezieht seine Formen und Zeichen aus der nächsten Umwelt und aus den fernsten Regionen; Gewohnheiten und Vorgänge des gemeinen Lebens werden auf das großartigste erhöht, Wunder der Höhe auf das vertraulichste angenähert, Wind und Welle rauschen in die Fabel, gute und böse Tiere spielen sanft oder feindselig mit, die Elemente und die Erscheinungen einer Geisterwelt treten alltäglich, die üblichen Umstände jeder Stunde festlich und bedeutsam auf. Ein immerwährender Tausch der Rollen, ein steter Wechsel des Gewichts jeglichen Charakters, jeglicher Situation bewirkt eine luftige Freiheit und einen hinreißenden Schwung. Die Wirklichkeit leiht nur die Instrumente, mit denen der Geist eine bezaubernde Musik macht. Die innewohnende Kraft jeder Kunst, die Realität zu lösen, zu beseelen, von ihrer Schwere zu befreien, den Stoff zu entstofflichen, aber alles Seelische zu verleiblichen, nimmt im Märchen ihren verheißungsvollsten Anfang. Es eignet, als die Dichtung der

Kindheit, einer jugendlichen Nation als ihr poetischer Charakter und darum kann keine andere Aussage das Volk wahrhafter vergegenwärtigen. Sie läßt seine Triebe sprechen.

Im Morgenland, dessen Name schon die bleibende Frühe einer jungen Welt bezeichnet, wirkt eine Nation von Kindern die buntesten Märchen, deren Muster nach dem Westen gewandert, in die Begriffssphären anderer Sprachen und Sitten umgedeutet worden sind.

Nun betrachtet man erstaunt diese Spiele ewiger Kinder, die im Rausch des Unwesentlichen schwelgen. Ein Land, voll Überfluß in der Sonne gärend, nährt sie ohne allzuschwere Arbeit, leicht und wie von ungefähr bietet sich das Notwendige, überraschend kommt das Überflüssige herbei, Pflicht und Strenge gelten nicht, die Muße macht jeden vornehm, geistreich und umgänglich, das Klima begünstigt eine tropische Lebenskraft auch des Menschen, die in tausend Einbildungen lustvoll verdampft, ohne die Muskeln zur Tat verbrauchen zu müssen. Das ist die rechte Kindheits- und Brutwärme des Märchens.

Die gesellschaftliche Ordnung macht denn auch wahre Kinderstaaten aus, in denen es abenteuerlich und nach Launen hergeht, der jeweils Stärkste

gebietet, aber fragwürdig genug. Vezier und Kadi, der reiche Kaufherr, oder der tückische Magier, der fromme Schaykh oder der schlaue Dieb entfalten, jeder auf seine Weise so vielfache, einander durchkreuzende, im Augenblick siegreiche, im nächsten besiegte, einander aufhebende Gewalten, daß sie jetzt raubend, jetzt Beute, einem fortwährenden Widerruf unterliegen. Das Ganze dieser Welt schaukelt auf und nieder in einem wahren Märchenrausch. Gleichmut, sinnreiches Nichtstun, prahlerische Beredsamkeit und wieder beschauliche Maulfrommheit sind einem heftigsten Begehren gepaart, welches ebenso schnell versinkt, der Wunsch gibt sich auch mit der Scheinerfüllung der Erfindung zufrieden. Das Märchen funkelt also von Lüsternheit nach leckeren Speisen, köstlichen Gerüchen, Prachtgewändern, gewürzten Liebesabenteuern. Edelsteine sind gleich zu Haufen angeschüttet, aber mit diesen Vorstellungen fühlt sich der genügsame Geist auch schon gesättigt, wie ja der Körper zur Not mit einer Handvoll Datteln auslangt. Was getan wird, geschieht nicht ohne einen gewissen Zwang, als könne nur ein Anstoß von außen, kein bestimmender Wille die Handlung entbinden. Jeder läßt sich ins Tun wie in einen Abgrund hinabsinken. Der Zufall ist

willkommen, weil er jeden nötigt, das Unabänderliche mit sich bewirken zu lassen, nach Allahs Willen. Und immer wieder tauchen aus der Wüste des Lebens die grünen, schattenkühlen Augenblicke eines tiefatmenden, ruhenden Glückes auf, wo das Schicksal sich in Gesang und gereimte Wechselrede, in ein Gastmahl geistvoller Zecher, in eine Umarmung zweier Liebender auflöst. Diese Augenblicke sind das eigentliche Leben, Arbeit und Abenteuer nur die mißlichen Umwege zu einer süßen Stunde.

Man denke sich den Schauplatz dieser Märchen. Sie werden vor den großen, braunen, hindämmernden, alten Kindern dieser heißen Städte von kundigen Erzählern vorgetragen, in den Basaren, wo die Kaufleute pfeiferauchend, mit übergeschlagenen Beinen vor ihren Mokkatäßchen brüten, eine Schar von Fischern, Lebensmittelhändlern, Wasserträgern, Garköchen, Soldaten, Bettlern, Krüppeln, Knaben, Sklaven wimmelt umher, gelegentlich erhebt sich ein wüster Streit mit kreischenden Stimmen, Hunde bellen drein, da jammert ein Geprügelter. Der Erzähler wartet, bis sich der Lärm halbwegs gelegt hat und fährt mit eintöniger, aber vielsagender Stimme fort. Eine hohe, verhüllte Frauengestalt gleitet durch

die Zeltgänge vorüber, ahnungsvolles Begehren erweckend. Weiße Augäpfel wenden sich nach ihr und aus blitzenden Zähnen atmen ihr Wünsche nach, die Leidenschaften knurren wie Doggen an der Kette. Der Märchenerzähler spricht von einer Allerschönsten, und da scheint diese Entschwundene plötzlich in seiner Geschichte sich zu entschleiern. Eine holde Verwirrung des Nichtstuns!

Hier lebt sich alles aus, was von der Tatsachenwelt eingeschränkt wird und in welchem Riesenwuchs von Erscheinung und Bedeutung, aber gleichwohl in Formen voll Würdigkeit. Das streng geübte Maß gibt dem Überschwang einen gewissen Halt. Art und Sitte des Betragens macht das Unerhörte etwa glaubhaft, ja zulässig. Auf jeden Befehl folgt die zuchtvolle Antwort: „hören und gehorchen!“ Und der Trübselige wird getröstet: „Sei aller Sorgen und Kummers bar und halte dein Auge kühl und klar.“ Selbst wer einem Bettler das Almosen verweigert, bedient sich des höflichen Ausdruckes: „Allah öffne dir eine andre Tür.“ Von der Schönheit der Sklavinnen heißt es, sie glichen dem Mond in seiner Fülle, oder sie werden gepriesen wie sanft sich neigende Weidenruten. Beugt sich die Lautenspielerin über ihre Laute, so

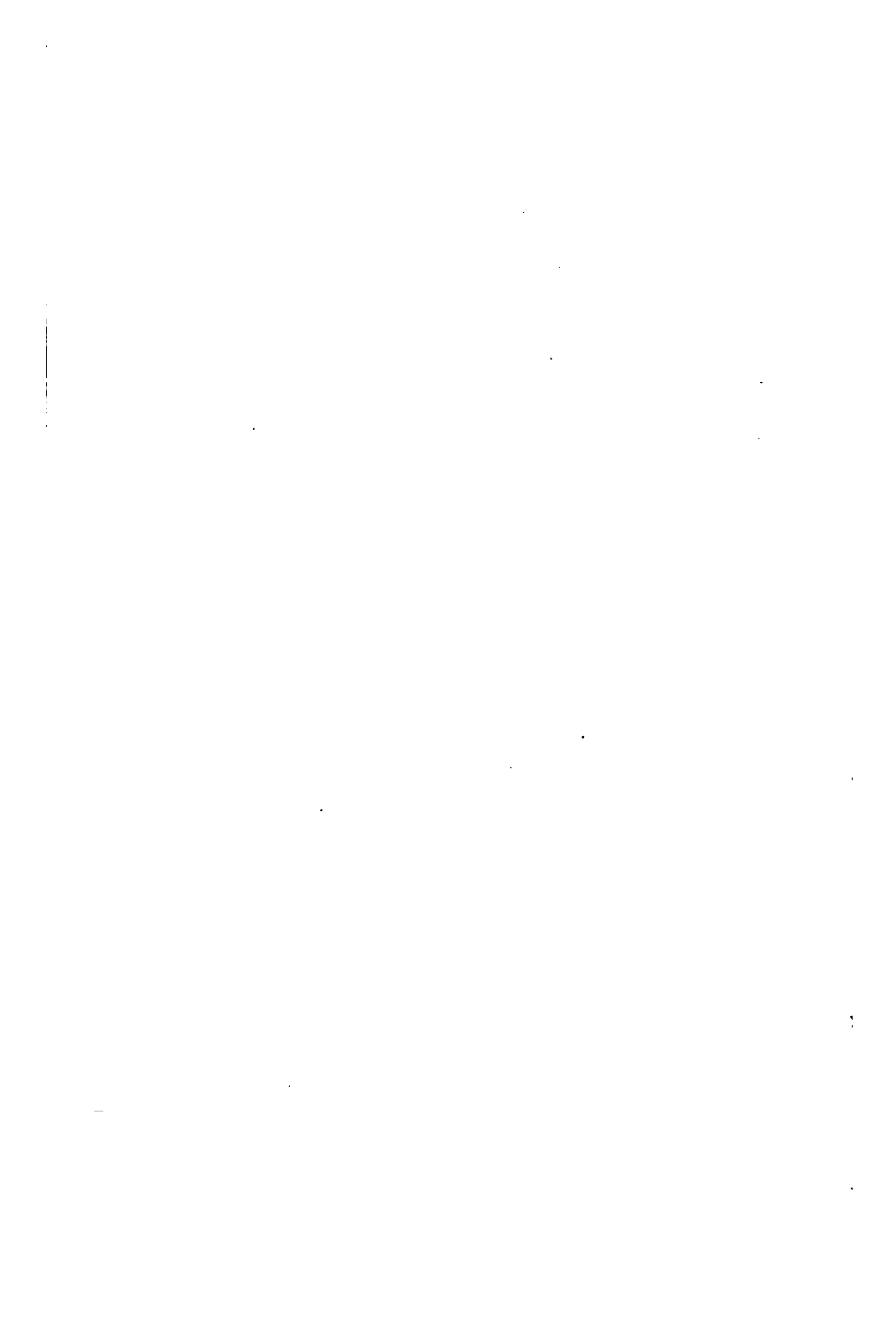
scheint sie wie eine Mutter ihr Kind zu fassen. Treffende Witzworte, hübsche Antworten, großmütige Züge, Moralisches und Lehrhaftes, alles geht mit drein, selbst die religiöse Überlieferung verschmäht nicht diese höchst volkstümliche Form der Mitteilung. Kindlich schmiegt sich eine ganze Morgenwelt in des Märchens weiten Mantel. Seine läßliche Rede verwandelt die Geschichte seines Volkes in lauter Geschichten.

So speist Wesen und Wirken, Sinnen und Begehren, Erscheinung und Aussage den unversieglichen Brunnen der Erzählung. Dieser Brunnen rauscht seit Jahrhunderten und sein Wasser wird silbern klingen und fließen, wenn die Wirklichkeiten von heute dereinst mit sieben Schichten von Erde begraben sind. Im Morgenlande ist die Zeit ein ruhendes, kein wanderndes Wesen. Dort bleiben die Menschen die gleichen, weder ihre Namen, noch ihre Gebärden ändern sich: Kalif, Vezier, Kadi, Schaykh, Sorbettverkäufer, Sängerin, Bettler und Räuber, Kurde und Armenier leben wie vor tausend Jahren, so heute in einem ewigen Morgen. Für jeden einzelnen wächst nicht bloß der brauchbare Ersatz, sondern völlig der gleiche Erdensohn nach, jeder verharrt widerruflich, darum erst recht unsterblich, als

gleichnishaftes, nicht als unvertretbares Wesen. Diese Welt von Kindern wimmelt von lauter Typen. Figuren treten auf, gehen ab, aber keine Persönlichkeiten. Attribute wandeln und schlagen sich herum, Masken fechten ihre Wirklichkeit aus, Fische schnappen nach einander im purpurnen Meer.

Das morgenländische Märchen ist die Epik der zeitlosen Gattung.

Chinesische Märchen



Unter dem Titel „Chinesische Geister- und Liebesgeschichten" hat Martin Buber mit einer vortrefflichen kleinen Einleitung eine Auswahl aus der klassischen Sammlung kurzer Erzählungen und Märchen veröffentlicht, die unter dem Namen Lia-Tschai-Tschih-Yi in China fortdauernde höchste Verehrung genießt. Ihr Verfasser Pu Ssungling, eines jener epischen Volksgenies, die alles, was ihre Rasse in ihrer und zu jeder Zeit bewegt, gleichsam in sich vereinigen und so nicht eigentlich zu erfinden scheinen, sondern wiederzufinden und das Gegebene in höherer Vollendung für alle Zeit erhellt zu gestalten, war bei Lebzeiten ein einsam lauschender, schwermütiger, von keinem Glück begünstigter Mann. Es gelang ihm nicht, die zur Staatsbeamtenschaft erforderlichen Prüfungen zu bestehen, welche in China die einzige Berechtigung zur äußeren Würde bedeuten, und

so gab er sich denn, arm, kränklich und bescheiden, dem Niederschreiben von Geschichten hin. Er erzählte, was ihm das Leben ringsum, Anschauung und Glaube des Volkes, die eigene wünschende Einbildung, der Bericht von Leuten, die Erinnerung an Gelesenes darbot, aber zugleich machte er alle überkommene Art durch eine vollendete Kunst der Darstellung, durch eine ebenso einfache und klare wie eigentümliche Liebenswürdigkeit der Anschauung und Anmut der Rede lebendig und immerblühend, so daß seine Geschichten nicht nur den schönsten Erzählungen aller Zeiten dauernd beizurechnen sind, sondern mit dem allgemeinen Reiz köstlicher epischer Gebilde den besonderen Zauber eines Landes vermitteln, das uralte Gesittung, künstlerische Kultur und ein vererbtes Maß gesellschaftlicher Zucht besitzt. So werden wir — und das ist ja die Grundbedingung einer wahrhaft epischen Größe auch in der kleinsten Form — des allgemein Wirkenden und Gültigen in der besonderen Einzelheit, des bleibend Menschlichen auch im fremden fernen Fall, der geheimnisvollen Schlüssigkeit aller berichteten Ereignisse inne und wie in zierlicher Tracht sich das ewig Gleiche, unermeßlich Vielfältige doch Dauernde und Allgemeine zugleich verbirgt und verrät.

Hält man diese chinesischen neben die berühmten morgenländischen und neben die vertrauten, gleichsam niedriger und heimlicher gewachsenen deutschen Märchen, so ergibt sich vorerst allerdings eine durchgehende Inhalt- und Formverschiedenheit, aber bald auch eine höhere, umfassende, innere Einheit der epischen Gattung als solcher, und sie stellt die schöne, fruchtbare Tiefe des Volksgrundes so recht vor Augen, aus dem allzumal das Märchen als erste kindliche epische Äußerung und als lieblichste Erinnerung wächst.

Dieses Gemeinsame und Verwandte begründet eben die eigentliche herzliche Wirkung, hingegen teilt das Verschiedene, Ursprüngliche und Besondere den Reiz des Neuen, der Erkenntnis ferner Menschen, Sitten und wunderbar mächtiger Zusammenhänge mit. Diese reizvollen Verschiedenheiten sind dem großen, vertrauten Gemeinsamen, der Urverwandtschaft alles Menschlichen und alles Künstlerischen aufs natürlichste und dauernd eingeschrieben.

Eigentlich ist jedes Kunstwerk ein Wunschgebilde, und die Sehnsucht alles Irdischen hat von je Gott und Teufel an die Wand gemalt, um den Überschuß an Sinnen- und Gefühlskraft, der über die Sicherung des eigenen Daseins hinaus

dessen Verewigung begehrt, zugleich zu erlösen und zu beschwören. Was das Leben nicht gewährt, die volle Einheit von Mensch und Natur, die Befreiung und höchste Steigerung des Ichs zum All, das Kunstwerk drückt sie, freilich in einer fragwürdigsten Unwirklichkeit und in einem andern Kreise als der Tatsachen machtvoll aus. Es gibt, wie die Religion, die aus dem gleichen Wunsche geboren wird, eine Erfüllung, die nicht von dieser Welt ist, es tröstet durch Täuschung und erhebt durch Träume, es erfüllt mit Schein statt mit Sein, aber diese unwirkliche Quelle ist dennoch kühl und stillt den Durst, diese Dunstnahrung sättigt, dieses Traumgebilde befriedigt, mehr als alles Wirkliche, Mögliche und Erreichbare, ja es schafft eine höhere, tröstlichere Welt der Gedanken und Gefühle, mit tiefem Schatten, mit Ungewittern, deren Pracht vorbeizieht, ohne zu zerstören, mit blauem Himmel und wandernden Wolken, die nach Belieben kommen und gehen, mit Kämpfen und Urteilen, die verbindlich werden, ohne wirklich zu sein; es schafft eine Einheit und Gerechtigkeit der Dinge, die das Leben vermissen läßt, es blickt auf eine nur angenommene, doch dauernde Ordnung als auf einen höchsten Wunsch in dem Wirrsal der irdischen Welt,

kurz, es leistet alles, was ein Mensch durch sein Tun niemals erreichen kann, in seinem Spiel und gibt, was kein Tag erzeugen kann, in der Dämmerung des Traumes. Das Bewußtsein der Unmöglichkeit und Unwirklichkeit gerade erhöht den Zauber aller künstlerischen Hervorbringung, und es ist ein arges Zeichen des Gemütsverfalles einer verstandesmäßigen Bildung und Anschauung, wenn beim Kunstwerke nach der Wirklichkeit, Lebenswahrheit, Möglichkeit, kurz nach der sogenannten Stichhaltigkeit des Stoffes gefragt wird, denn der Schein des Kunstwerkes geht, wie alle seine Mittel, nicht von den sinnlichen Greifbarkeiten aus, sondern lebt in einem besonderen Kreise geistiger Vereinbarungen; seine Zeichen sind feiner, anders und geheimnisvoller, als die der sichtbaren und beweglichen Erscheinungen, Gleichnisse mit entrücktem tertium comparationis. Es erwirkt unter Zustimmung des Empfangenden eine Identität mit ganz anderem Mittel der Vollendung. Das Wesen des Kunstwerks ist nicht grobe Nachahmung, nicht Wiederholung, sondern transzendente Verwandtheit, nicht Abschrift, sondern Sinnschrift, nicht Wahrscheinlichkeit, sondern Schein der Wahrheit, nicht unmittelbare Erneuerung der Dinge selbst, sondern mittelbare, gleichnishafte Gefühlserkenntnis.

In diesem Bereich innerster Übereinstimmung der gestaltenden Kraft und des aufnehmenden Gemütes bewegen sich die Urformen aller Kunst, die ihre bedeutende Tiefe und menschliche Gültigkeit eben der unzerstörten Einheit zwischen Schöpfung und Volk verdanken, die Märchen voran, als erste Botschaften einer kindlichen Schöpferkraft und Gläubigkeit, zu einer Zeit und unter Wesen wachsend, die von der strengeren Religion und allen Forderungen und Folgen von Glaube, Gesellschaft, Geschichte und Sitte noch nicht eng gefesselt sind, sondern innerhalb dieser Gegebenheiten gewissermaßen noch eine besondere zugestandene Kinderfreiheit und Willkür genießen. Die Göttersagen entfalten sich dem reiferen Alter der Völker zur erhabenen Dialektik des Dramas, die großen Ereignisse der Geschichte zur epischen Gewalt, aber die gemütliche Gemeinschaft von Mensch und Natur, die Erdnähe aller urwüchsigen Lebensgleichnisse, die Vertrautheit des Kindes, des jugendlichen Volkes mit allem Unbegreiflichen des Schicksals, mit den Schrecken der Wälder, der Stürme, mit den schönen fernen glänzenden Bildern des Himmels und seiner Sterne und mit jenen rätselhaften Gefahren des eigenen Innern, mit Wünschen und Gedanken,

mit der unfaßbaren Dämonie der eigenen und der Leidenschaften des Nächsten, diese noch unzerstörte Verbindung mit den angeborenen und den umgebenden Urkräften läßt das Märchen entstehen. Neben und vor der großen Epik der äußeren ist das Märchen die kleine, zarte Epik der inneren Ereignisse, und dem ungeheuren Lebenswunsch der Volksgesamtheit, der sich im Epos in erhabener Selbstdarstellung kundgibt, entspricht im Märchen der leise Wunsch, das zartere Träumen und Begehren des Einzelwesens auf einer Stufe, wo es den Taten der Gesamtheit noch nicht oder nicht mehr gewachsen ist. Es bleibt die Erzählung von Müttern und Kindern. Es wird den Frauen eigentümlich verdankt, denen die männliche Begierde nach tätiger Beherrschung der weiten Welt weniger gemein ist, als der stille Wunsch nach gesunder Entfaltung innerhalb des gegebenen Schicksales, innerhalb des liebend umfaßten Kreises der Familie. Und diesen Erzählerinnen entspricht das aufnehmende und anregende Volk der Kinder, die über das eigene Dasein noch nicht hinaussehen können. Aber dies bleibt freilich nur das Gleichnis der Entstehung und Wirkung der Märchen. Im weiteren ist auch das Volk als Ganzes neben einem tätigen und aus-

greifenden auch ein sich besinnendes und belauschendes Wesen, und neben den heldischen Kunstformen gedeiht in dieser Stille das Märchen immer auch als idyllische fort, indem es der Vergrößerung von Tun und Wirkung in Drama und Epos eine Verkleinerung, eine mikroskopische Betrachtung und Versinnlichung eben als Märchen gegenüberstellt.

Diese chinesischen Geister- und Liebesgeschichten sind nun solche Weltbilder im kleinen und mit jener lieblichen Farbigkeit, Klarheit und Anmut gezeichnet, die den Völkern des Ostens eignet. Es handelt sich hier um erotische Märchen und um die Dichtung einer eigentlich verstandesmäßig, ja materialistisch veranlagten Rasse, die alles Unbegreifliche, Jenseitige nicht mit Angst und Grauen, sondern mit lächelnder selbstverständlicher Gelassenheit in das Dasein einbezieht. Der Entstehungskern jeder Geschichte ist eigentlich ein Wunsch und eine Wunscherfüllung und nicht maskiert oder in unkenntliche Vorgänge versetzt, wie bei metaphysisch gerichteten oder religiös und sittlich durch eiserne Vorurteile bezwungenen Völkern, sondern direkt und unverhüllt in der Erfindung ausgedrückt. Ein Mann verliebt sich in ein Bild, und das Bild steigt lebendig zu ihm nieder und vereinigt sich

mit ihm. Ein anderer wird in einen Raben verwandelt und erwirbt eine Rabenfrau zur Geliebten. Weibliche Urwesen gesellen sich irdischen Männern, ja sie stellen ihnen auf lieblich listige Weise nach, um sie zu gewinnen, denn in ihrem Geisterleben können sie nicht glücklich sein, sondern bedürfen der Liebe irdischer Männer, um ihr vollkommenes Schicksal zu finden. Hier spricht eine tiefe Volksanschauung mit: der männliche Geist ist der reine, der weibliche das unreine Prinzip, das heißt, der männliche siegt über die Natur, der weibliche unterliegt ihr. Alles Leben der Geschlechter findet sich unter dieser Anschauung erklärt. Darum treten zumeist nur weibliche Geister an irdische Männer heran, nicht umgekehrt, und es ist keine weitgehende Verwandlung, wenn eine „Füchsin", ein weiblicher Urgeist, die Gestalt einer begehrenswerten Frau annimmt, vielmehr ist jedes Frauenzimmer schon von Natur den Urgeistern nah und verwandt, so daß ein irdisches Weib ganz selbstverständlich mit einer Füchsin verwechselt werden, diese in das Kleid einer Frau schlüpfen und die menschlichsten Liebesabenteuer zugleich wunderbar und vertraut erleben kann. Und so mag es leicht geschehen, daß ein Mann seine eigene Frau in der

allernächsten und äußersten Nähe nicht von der schalkischen Füchsin unterscheidet, die ihre Gestalt angenommen hat.

Die höchste Einheit von Wunsch und Wirklichkeit, Natur und Dasein der Menschen drückt sich im nächstgegebenen Bild der Gesellung von Mann und Weib gleichnishaft aus, und alle diese Geschichten machen diesen Traum wahr, gelten diesem zugleich physischen und metaphysischen Begehren.

Die Verwandtschaft und wieder weltweite Verschiedenheit dieser chinesischen und unserer abendländischen Märchen mag man an der Geschichte „Das Land im Meer" im Vergleich mit unserer „schönen Melusine" erkennen. Es ist derselbe Stoff und dasselbe Pathos. Ein irdischer Mann lebt mit einer Meerfrau und nimmt endlich Abschied von ihr. In der „schönen Melusine" liegt ein tragisches Verschulden vor, das chinesische Märchen kennt nur den natürlichen Abschluß einer ungemäßen Verbindung: der Mann sehnt sich nach seiner Heimat; die deutsche Sage endigt mit einem unvergeßlichen Ruf der Wehmut und des Abschieds und mit einem aus allem Maß tretenden Bekenntnis weiblicher Liebe, die chinesische mit einer sanften Gemessenheit des Verzichts, mit einer zarten Gebundenheit gesell-

schaftlicher Sitte, die selbst das zugrundeliegende leidenschaftliche Gefühl auf edle Weise gebändigt erscheinen läßt. Da das natürliche Volksempfinden die inneren Widerstände und gesellschaftlichen Abschreckungen gegen die Freiheit des Liebeslebens nicht anerkennt, entwickelt sich sein Leben, sein Wunsch, seine märchenhafte Erfüllung in einer heitereren Stille, Sanftheit und Selbstverständlichkeit als ein natürliches Erblühen und Verwelken. Auch im Vortrag und in der Ausmalung aller Geschehnisse liegt nicht die aufwühlende Heftigkeit eines angestachelten, in jeder Einzelheit des Versagten schwelgenden Sinnes, sondern die Kürze und Genauigkeit eines gemessenen Berichtes, der sein Ziel kennt. Die stärksten Gefühle drücken sich mit gelassener Einfachheit aus, werden Wohlgestalt und Erfüllung und verblassen sanft, wie ein schöner Tag ins Dunkel taucht.

Allerhand Gesellschaftliches, Staatliches, Lebensgewohnheiten und Grundsätze, die ganze Sittenvorschrift der chinesischen Daseinsformen ergibt sich nebenher, aber allen diesen Mächten, deren innerste Volkszugehörigkeit gleich sichtbar ist, wie die der besonderen Gestaltungskraft eines großen Erzählers verdankte höchstpersönliche Anmut und Würde, eignet eine Lieblichkeit, die immer aufs

neue entzückt, eine geistige Freiheit, die nur einer alten Kultur vorbehalten bleibt, eine Sicherheit des klaren Motivs und der raschen, doch gleichgewichtigen Darstellung, die den epischen Stil von einer innersten Musik klingen läßt, obgleich selbst die schöne Übersetzung wohl kaum den eigentlichen Reiz des Originals ahnen machen kann. Aber es ist die wunderbare Eintracht von Inhalt und Form, von subjektiver poetischer Willkür und objektiver Durchdringung des Gegebenen, von Fund und Erfindung, von Dichtung und Volk, ein Ineinanderdringen und Einandergehören von Wirklichkeit und Traum, was hier mit einer so entzückenden Heiterkeit eine aufrauschende Musik macht, die zu den Festen der Gedanken erklingen soll, als eine höchste geistige Wunscherfüllung selbst.

Das Buch der Liebe*)

*) Herausgegeben von Paul Ernst bei Georg Müller in München.



So hieß einmal ein altes Buch aus dem sechzehnten Jahrhundert, das, von einem gewissen Feyerabend herausgegeben, beliebte Volksromane „allen hohen Standesgenossen, Ehrliebenden von Adel, züchtigen Frauen und Jungfrauen, auch jedermann insgemein" darbot. Paul Ernst hat unter diesem durch alte Herkunft, wie durch Verheißung zärtlicher Gegenstände gleich bedeutsamen Titel alte Volkserzählungen gesammelt, die von Taten und Leiden Liebender handeln und kraft ihres beseligenden Inhalts und ihrer dichterischen Naturschönheit in ungemindertem Wohlklang durch alle Zeiten und Schicksale unserer Sprache forttönen. Bei der eigentümlichen Wendung, welche die heutige erzählende Prosa mit aller Bewußtheit zum Tatsachenbericht der alten Novelle rückfinden läßt, kann die Wiederkehr der freundlichen Urbilder solcher Erzäh-

lungskunst nicht verfehlen, die innigste Teilnahme zu erwecken.

Diese Geschichten von treuer Liebe stammen aus verschiedenen Zeiten der deutschen Volksdichtung, die erste von Tristan und Isolde aus der noch unheimlichen Dämmerung der Kämpfe, die Ureinwohner keltischer Nation mit erobernden Germanenstämmen in einer feindseligen Innigkeit verstrickten, die sich in der wütenden Leidenschaft und List eines bezauberten Paares sinnbildlich darstellt. Hierbei hat diese gleichnishafte Kraft über die Sage hinaus menschliche Allgültigkeit, denn in der Liebe scheinen jedesmal urentgegengesetzte Gewalten und Wesen sich zu verstricken und bis zur Selbstvernichtung einander zu besitzen und zu besiegen. Der alte Volksroman, aus einzelnen Balladen in zusammenhängende Prosa gelöst und zuletzt wieder von Gottfried von Straßburg in die höchstpersönliche Gebundenheit des Verses rückgebracht, macht das eigentliche Motiv dieses Liebeskampfes wieder deutlich, welches durch die sentimentalischen Veränderungen der späteren Dichter verwirrt und versteckt worden ist: ein ritterlicher Mann, von der Leidenschaft bezaubert, wird aus einem geraden ein schalkischer Mensch, der reißende Strom seiner Leidenschaft

lernt, von Hindernissen aller Art bedrängt, sich winden und biegen und tausend Listen brauchen, um sich durchzuzwängen. Der Sieg der Liebe über alle Hemmungen, die Überwindung auch aller moralischen Gefahren und gesellschaftlichen Bedenken, die alte Schelmengewandtheit, welche von je das Entzücken der Volkskinder inmitten widerwillig ertragener Ordnung ausgemacht, bilden die Verwandlungen, indes das Grundmotiv mit edlem Tone durchhält: Tristan findet doch und doch zu seiner Isolde. Keine weichliche, wortreiche Zärtlichkeit hemmt die knappe Gelenkigkeit dieser Schelmenbewegungen, und wie der Wert eines Menschen allein den seiner Handlungen bestimmt und gegen alle Vorurteile die individuelle Schätzung durchsetzt, wird mit einer Sicherheit volkstümlichen und dichterischen Empfindens so selbstverständlich gezeigt, wie es eben nur die unverwirrte Anschauung des Volksgemütes vermag.

Hinwiederum stammt die zweite Geschichte von „Pontus und Sidonia" aus einer kleiner und ärmer gewordenen Zeit, die Rittertum und „Höfischkeit" zu Formeln erstarrt, als solche anbetete, ohne die menschliche Kraft und Natur mehr zu besitzen, welche diesen Stand und seine Ehre ehemals aus dem vollen schufen. Das

Ideal der „Frauenminne", der ritterlichen Treue und Tapferkeit wird hier zu einer fast ungeheuerlichen Musterschülervollkommenheit ausgedeutet, wie etwa ein braver Spießbürger sich den „parfait gentilhomme" vorstellte. Hier machen eben die hoffnungslose Anbetung und Schwärmerei für einen entrückten Traum und die einfältige Umrißzeichnung den Reiz der Geschichte aus, und wie durch die blecherne Förmlichkeit gelegentlich ein doppelt rührender, zufälliger Naturlaut hindurchbricht, so, wenn der Ritter Pontus nach Überwindung unsäglicher Fährnisse endlich schon die Prinzessin Sidonia heiratet, aber ein Gelübde tut, er wolle sie nicht besitzen, ehe er seines Vaters einst verlorenes Königtum von den Heiden wiedererobert habe, und „Sidonia hörte sein Verheißen und Gelübde und empfing darob große Liebe und Freude; doch wäre sie lieber bei ihm gewesen".

Die Geschichte von der „schönen Magelone" gemahnt nicht nur im Motiv, sondern auch in der geistigen Freiheit und Fülle an die Wanderzeiten des Mittelalters und an die Märchenwelt des Ostens, von diesen glühenderen Farben ist sie großartig durchleuchtet, während „Lothar und Maller", der von einer lothringischen Herzogin

in italienischer Sprache gedichtete, von ihrer Tochter übersetzte Roman eines Freundespaares jene köstliche Fröhlichkeit und Frische atmet, die aus dem romanischen Kreise stammt und aus der französischen Gesellschaft, deren edle Frauen gar wohl mit unterhaltlicher Erzählung und kühner Anmut gelegentlich die heitersten, sinnigsten und nicht übel gewagten Stücke beitrugen.

Der schönste Kranz aber bleibt der unverwelklichen, süßen, schwermütig großartigen „Melusina“, der Geschichte, deren jedes Kind und jeder Erwachsene gedenkt, auch sie ist gleichnishaft für alles Erleben der Geschlechter, für die Sehnsucht, die das verbotene Geheimnis aller Liebe entreißt und darüber das Glück verliert. In jeder Liebe, in jedem Weibe, in jedem Glücke lebt ein solches tiefes, unnennbares, unerforschliches, verbotenes, um so furchtbarer begehrtes, schon im Physiologischen beruhendes Geheimnis, in jedem Liebenden diese letzte Schonungslosigkeit und verderbliche Enttäuschung.

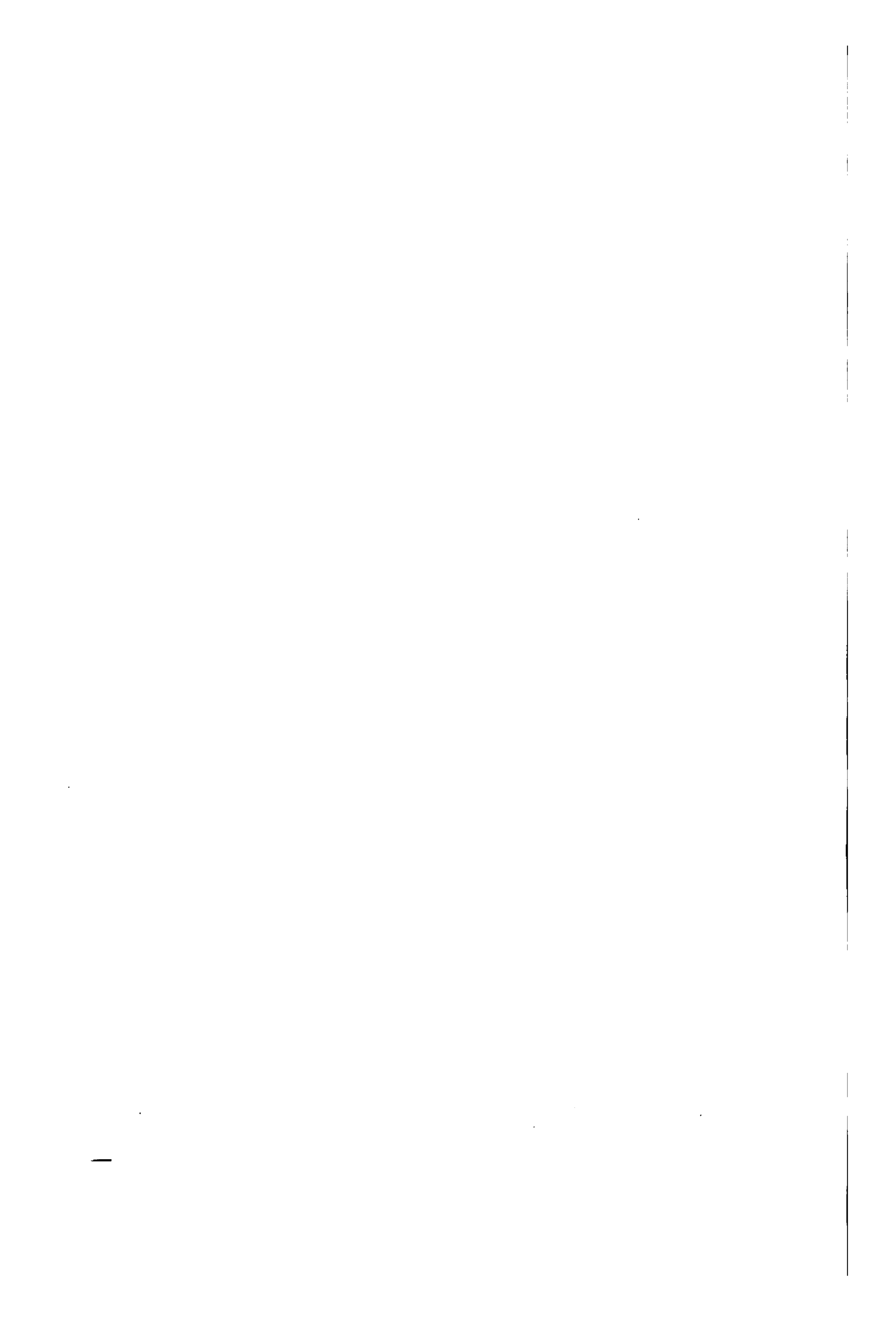
Hier hat wiederum das Volk das Äußerste, Wahrste, Entscheidendste als tragischen Sinn und märchenhafte Verzauberung geahnt, und in diesem Helldunkel der Sage mit dem höchsten dichterischen Zauber vergegenwärtigt. Wie großartig

sind die Schicksalszeichen dieser Ehe zweier grund-fremder Wesen aufgeprägt, indem die Kinder des Paares irgendwie in ihrem Antlitz oder sonst an ihrem Leibe das Zeugnis geheim eingreifender, ferner, wilder Mächte tragen; so erbt jeder Mensch ein Mal dunkler Gewalten seiner Vorderen. Und wie unvergeßlich, als welcher Schrei der Liebe und Empörung, verratener Treue, entsagenden Gefühls schallt der Abschiedsruf der Melusina an Reymund, der die erschütternde, in ihrer keuschen Einfachheit wie die Würde eines Herbsttages schwermütig einhergehende Geschichte schließt: „Gesegne Dich Gott, mein Herz, mein Lieb, und wahrer rechter Freund, gesegne Dich Gott, mein holdseliger und herzliebster Gemahel, gesegne Dich Gott, mein köstliches Kleinod, das ich so gar süßlich und lieblich geliebt habe! Gesegne Dich Gott, Du edle Kreatur, gesegne Dich Gott, mein Wollust und Freud und was ich in dieser Zeit lieb gehabt! Gesegne mir Gott den schönen, edlen und süßen, auserwählten und holdseligen Gemahel, mein allerliebster Buhle und auch mein freudenreicher Mann! Gesegne Dich Gott, mein liebster Herr und süßer Hort! Gesegne Dich Gott, mein Auffenthaltung, mein Kurzweil und Schimpf, vielmehr, denn zu tausendmalen! Ach

gesegne Dich Gott, mein allerliebster Trost und Hort in meines Herzens Grunde! Gesegne Euch Gott, alles Volk! Gesegne Dich Gott, das Schloß Lusinien, so fein und schön, das ich gemacht und selbst gestiftet habe! Gesegne Dich Gott, Du süßes Saitenspiel! Gesegne Dich Gott alles, was einer Frau wohlgefallen mag! Gesegne Dich Gott, mein allerliebster Freund, der mir mein Herz hat besessen.“ So vernimmt nur der Sinn des Volkes Laut und Gedanken einer liebenden und mütterlichen Frau, die selbst in der Qual der Enttäuschung und des Todes Fluch in Segen wandelt und mit dem letzten Blicke noch das schöne Leben liebt, von dem sie scheidet. Und in solchen Worten schwingt sich das Volk als Dichter, der Dichter als Volk zu einer Höhe des Menschentums empor, welche den äußersten irdischen Schmerzensruf in Nachtigallenwohllaut wandelt.



Adalbert Stifters „Nachsommer“



Mit der Stellung Adalbert Stifters, des größten österreichischen Prosaikers, in der deutschen Welt innerhalb und außerhalb seiner Heimat, ist es wunderlich beschaffen. In den engeren Grenzen des Vaterlandes bedeutet Stifters Name und Werk den guten Schutzgeist, dem die Jugend anhängt, bevor sie ihren eigensten Zielen nachstürmt und den das Alter verehrt, das, selbst ein Teil Vergangenheit, in den Schöpfungen dieses Dichters das verklärte Bild zuchtvoller Menschlichkeit und anmutigen Bescheidens, mit einem Wort: die österreichische Idealität erblickt, deren gefaßte Resignation das Schicksal alles Größeren im Lande und so auch Stifters höchstpersönliche, durch Weisheit gemilderte Tragik gewesen ist.

Aber diese alten Leute und diese halben Kinder sind von jener eigentlichen Lebensfülle gleich weit

entfernt, die den Geist jeder Zeit ausmacht: die alten, weil sie neue Ideen, Mächte, Wünsche und Werke nicht mehr, die jungen, weil sie sie noch nicht als ihre eigensten wahrnehmen können.

So redet einer der menschlichsten Menschen und Dichter und einer, der seit Goethes Prosa Herz und Sinn der deutschen Sprache am nächsten besessen hat, gerade zu der wollenden und wirkenden Generation weder daheim, noch im weiteren Bereich der Nation so mitbestimmend, wie es seinem inneren Werte gemäß wäre.

Nur Stifters „Studien" sind der Gegenwart dank ihrem gewaltigen Naturgefühl allmählich nahegekommen, das sie, lange vor allem Naturalismus, lange vor J. P. Jakobsens lyrischem Überschwang, mit ganz unbeeinflußter Kraft und edler Einfalt ausgedrückt haben. Hingegen verharrt sein Roman „Nachsommer" noch immer im Halbdunkel einer historischer Achtung, der einzige deutsche Roman vielleicht, der nach Goethes „Wahlverwandtschaften" und neben Kellers „Grünem Heinrich" das Beiwort „klassisch" in hohem Sinne verdient, als das epische Kunstwerk einer Vergangenheit, die, in sich ausgewirkt, gleichwohl mit dauernden, weitreichenden Bezügen an die Gegenwart und Zukunft alles dessen geschlos-

sen bleibt, was deutsche Sprache, Natur, Menschentum, Geist, Sitte bedeutet, als Schöpfung, die alles in sich begreift, was deutsche Kultur inmitten der allgemeinen unserer Welt wert und besonders macht.

Wenn ein solches Werk sich so lange und spröde der weiteren Schätzung und der Wirkung auf diejenigen entzogen hat, denen es zugedacht war, so liegen die Gründe dafür ebensowohl in ihm selbst, als in den Menschen, die ihm bisher fremd geblieben sind. Es stand und steht in manchem Belang außer und über der Zeit, sonst wäre es nicht, was es ist.

Alles Bleibende und Weiterwirkende erscheint ja an sich jeder Gegenwart in vielem und gerade mit seinen ernsten bedeutenden Zügen oft gering und von Rechts wegen fremd, so daß es mehr mit allgemeiner Achtung von fern geschätzt, als mit Liebe ans Herz genommen wird. Doch möchten einige besondere Bemerkungen zu erklären versuchen, warum gerade der „Nachsommer“, Stifters schönstes Gebilde, in dem er am meisten er selbst und ein großer deutscher Epiker war, dem Verständnis der Heutigen noch entzogen ist. Hierbei läßt sich allerdings nicht verschweigen, daß gerade unsere Zeit allen Grund hat, sich diesem

Werke zu nähern und seiner Idealität zu unterwerfen, die seither weder von einzelnen Dichtern, noch von der Nation als solcher erreicht worden ist.

Gerade die durchgängige Idealität der dichterischen Weltanschauung, die innere Entrücktheit und die Würde der Darstellung sind wohl die Ursachen für das eigentümliche Gefühl der Fremdheit, das von diesem Werke abhält, obgleich seine Klassizität von aller Wärme der Empfindung erfüllt, nichts weniger als kühl, glatt oder lediglich formal ist. Das Mißtrauen gegen die bloß äußerliche Idealität des von der neuen Zeit und Kunst mit Mühe überwundenen Epigonentums wäre gegen die aus der innersten Notwendigkeit erwachsene wahre Idealität der Stifterschen Natur und Dichtung höchst ungerecht. Das freilich seltene Vermögen, ein Kunstgebilde durch zeitliche Voraussetzungen unbeirrt anzuschauen, muß den Unterschied zwischen dem überlebten Scheinklassizismus und dieser fortlebenden Heiligkeit einer schönen Seele unschwer erkennen. Unsere Menschen selbst aber scheinen berechtigte Zweifel an der eigenen Fähigkeit zu solchem Aufschwung zu hegen. Und dieser Zweifel hält sie von Werken ab, welche eben die Verwandtschaft eines höheren Men-

schentums voraussetzen, fordern, glauben. Das Pathos der Distanz wird hier zu einem Leiden, das entfremdet. Diese Angst vor der Höhe scheint mir das Merkmal eines unbewußten schwersten Leidens unserer Zeit. Aber man möchte aus manchen Anzeichen doch schließen, daß sie trotz allem Widerwärtigen, das sie entstellt und verkümmert, dennoch wieder fähig werden, sich fähig machen wird, einen Welt- und Menschheitstraum zu fassen und zu gestalten. An der Schwelle solcher Zukunft möchte der „Nachsommer" ein doppelt bedeutsames Geschenk der Vergangenheit für eine neue Erde sein.

In diesem Romane spielt sich eine innere Entwicklung, die Bildung eines reinen Jünglingsgemütes aus Instinkt und Verstand zu bewußter Anschauung und Führung des Lebens, in großen Zügen und mit ungewohnter Umständlichkeit ab.

Gegen den Bildungsroman hat sich allerhand gerechtes und ungerechtes Widerstreben gehäuft. Doch möchte wohl die Gattung, der Stoff als solcher kaum ernstlich verneint werden können, denn was wäre der Inhalt jeder epischen Abfolge, insbesondere des Prosaromans anderes, als die Geschichte der Bildung, der Entwicklung eines Menschen an seiner Umwelt, in ihr, durch sie.

Zeigt das lyrische Gedicht den in sich beschlossenen und im Augenblicke bedingten seelischen Zustand, das Drama den Charakter in seinem Kampfe um sich selbst mit widersprechenden Gewalten, so bleibt es die ewige Angelegenheit der epischen Gestaltung, das Nebeneinander von Menschen, Dingen, Ereignissen zum Ziele der Entfaltung einer bestimmenden und bestimmten Persönlichkeit oder eines aneinandergewiesenen Kreises wechselseitig abhängiger Figuren vorwärts zu bringen. Je nach der Betonung des Gemeinsamen, Geistigen, bleibend Zuständlichen oder des Besonderen, Willkürlichen ergibt sich hier das allgemein Entwicklungsmäßige, die idyllische Bildhaftigkeit und Zusammenfassung der Existenz, dort das charakterologisch Vereinzelte, die Kräftezerlegung in Handlung und Bewegtheit, Verwirrung von Situationen und Neugruppierung von Figuren. Eines wie das andere, der idyllische wie der romantische Charakter, jeder für sich ausgeprägt oder beide ineinander verschmolzen, bleiben epische Natur und episches Problem, aber beider Inhalt ist immer Entwicklung und Bildung im Sinne eines erkenntnishaften Schicksalsaufbaues von innen nach außen, oder von außen nach innen.

Unsere Zeit hat notwendig die individuelle In-

teressantheit suchen müssen und neigt dazu, gerade ihre Elemente und die romantische Veräußerlichung und Teilung der Lebensinhalte als die allein würdige, analytische Art des Romans gelten zu lassen. Hinwiederum war es der klassischen Art gemäß, aus dem Singulären auf das bleibend Typische, auf die Humanität als Summe der Existenz, auf ein würdig in sich beruhendes Daseinsbild von innen nach außen hinzuarbeiten. Die „Bildung" eines Einzelwesens zu einem sowohl selbständigen, als dem Höheren willig gehorsamen Gliede einer bedeutenden Gemeinschaft, die Synthese einer persönlichen und allgemeinen höchsten Ordnung bleibt dieser Lebensauffassung der eigentlich vorbestimmte, einzige, dauernde Stoff, die ganze, schöne Seele des Romans.

Diese zwei, nur selten einander völlig durchdringenden, meist dauernd zwiespältigen Prinzipien schließen alles Epische eigentlich ein. Jedes entspricht seiner Zeit und der Natur des Schaffenden. Doch begünstigen und bedingen die gesellschaftlichen Zustände jezuweilen die eine oder andere Übung des epischen Gestaltens so sehr, daß beide nebeneinander in der Produktion und Teilnahme einer Epoche nur selten Raum finden.

Die romantische analytische Betonung des will-

kürlichen Einzelcharakters, der Interessantheit von Zuständen, Ereignissen, Schicksalsverkettungen, aller Bewegtheit und alles Chaotischen einer Zeit und Gesellschaft gehört durchaus zu unserer Gegenwart und jüngsten Vergangenheit. Man bedenke, wie sehr das neunzehnte Jahrhundert alle Zusammenhänge in sozialen, wirtschaftlichen, politischen, wissenschaftlichen und zivilisatorischen Belangen eingebüßt hat. Die Entwicklung der Technik, der Triumph der Maschine hat mit einer neuen Klasse, dem Arbeiterstand als solchen, der die Beziehungen zum „Volk", zum Lande, zu den anderen Schichten aufgeben mußte, mit einer früher unbekannten physischen und moralischen Schwere der Existenz eine Demokratie heraufgebracht, die die frühere Einheitlichkeit der Machtgebilde von innen heraus zerstört hat. Das einstige, immerhin halbwegs dauerhafte Gleichgewicht in sich gehaltener und aufeinander stetig und gesetzmäßig einwirkender Schichten von bestimmtem Macht- und Gesittungswert, das durchgängige Bewußtsein dieser Ordnung, die Unterwerfung der Glieder unter die Gemeinschaft, der territorial betonte Untergrund der Gesamtexistenz haben gegenüber dieser Demokratie nahezu ganz aufgehört. Die bisherige gesellschaftliche Schich-

tung besteht mehr als Tradition und vermöge einer gewissen historischen Trägheit, als durch innere fortwirkende Fähigkeit und Bedeutung. Darum ist ihr Wert für das soziale Gleichgewicht und für die Fortbildung des Ganzen herabgemindert. Die Grundherrschaft unterliegt gemach dem beweglicheren, leichter zu durchgeistigenden, leichter wandelbaren, überall hinströmenden, die Veränderung gebietenden, neue Gruppierungen schaffenden Kapital. Geld wird Macht über den Mächten und erhebt andere Werte als die bisherigen, es heftet sich als der wahre Geist der Bewegung an alles Vermögen bewegender Geistigkeit, an Technik und Wissenschaft, die ihrerseits nicht das Zuständliche, sondern den Fluß der Dinge begünstigen, die kein Verharren und Gestalten von innen heraus, sondern ein stetes Zersetzen und Verändern von außen her verlangen.

Bei diesem ruhelosen Durcheinander, das von Geld durchglüht und zugleich entseelt wird, gibt es ein unbeirrtes Bleiben der Menschen in den bisherigen Schichtungen ebensowenig, wie die früher selbstverständliche einzige Wertung des Einzelnen als Teil eines Ganzen.

Mit diesen äußeren Zuständen haben sich auch die Lebensformen verändern müssen. Die Durch-

mischung des bisher scharf Getrennten hat eine gewisse, zumindest äußerliche Annäherung der Sitten und eine teils wohltuende, teils peinliche Verringerung alles individuell Betonten bewirkt. Die Demokratie bringt auf einen formalen Nenner, aber sie schafft auch geistig eine Verstandes- und Gefühlsebene, die eine Erhebung zu individueller Idealität mindestens erschwert, denn nicht gerade das Pathos der Distanz ist die Sache der Demokratie, man könnte eher von einem Pathos der allzugroßen Nähe, von dem Leiden der Gleichheit und Gemeinschaft sprechen. Ein rationales Wertmaß leugnet offen oder, was noch schlimmer ist, im innersten Herzen alles, was nicht schlechthin nützlich oder logisch scheint.

Gerade dieses nicht schlechthin Nützliche oder Logische, also alle unmeßbaren Gewalten des menschlichen Wesens wirken gleichwohl als unterirdisch fortströmende Quelle von Kraft, Wille und Sehnsucht weiter.

Der äußerlichen Ausgleichung der Einzelnen, der Entwertung des Individuums erwächst aus diesem Urgrunde des Gefühls ein bisweilen fast skurriles, tragikomisches Gegenspiel: die Überschätzung und Überbietung alles Besonderen um jeden Preis, die Übertreibung alles wirklich oder schein-

bar Persönlichen dort, wo die Materialisierung versagt und wo der Einzelne sich eben noch behaupten kann: im Künstlerischen. Hier sieht man denn gar keinen Wald mehr vor lauter Bäumen. Nur bleibt diese Fetzensammelei der Kuriositäten aus allen Lebenswinkeln und Zuständen, aus allen Erdstrichen und Seelenfragwürdigkeiten um so ratloser, je mehr dabei jegliche Wertung verloren wird, denn die Besonderheit gilt an sich als genügende Rechtfertigung und hat im nächsten Augenblicke, der sie mit einer neuen übertrumpft, keinen anständigen Sinn mehr.

Diese selbe tiefe Seelennot der heutigen Menschen, die sich bei der Masse als Nachbetung der lächerlichsten künstlerischen Tagesmoden und Marktschreiereien verrät, erzeugt aber in der Tiefe unserer Gesellschaft eine wachsende Bewegung, ein in zäher Unbewußtheit religiöses Streben nach neuer Zusammenfassung und Wiedergeburt einer höheren Lebenseinheit. Die Zivilisation wird eben erst zur Kultur durch eine Vergeistigung aller äußeren Lebensformen, indem die befreiten und zusammengebrachten Einzelkräfte der Gesellschaft sich zu einer bewußten inneren Wertgliederung und Ordnung kristallisieren. Eine solche Bildung wird heute inständiger als je begehrt, alle schöp-

ferischen Kräfte der Zeit zielen nach diesem einen Ziele. Die Politik bestätigt nur den Ausgang von Kämpfen, sie bestimmt ihn nicht. Die äußeren Notwendigkeiten eines Staates werden durch das Schwergewicht materieller Gewalten entschieden, aber über diesem Treiben wacht ein menschheitliches Bedürfnis, das nur durch den Geist, durch das Werk befriedigt werden kann. Geistiges wirkt dann auch auf die sinnliche Existenz zurück, klärt und befreit sie, so daß alle ihre materiellen Notwendigkeiten Freiheiten, der Zwang Bejahung, der Zustand Sitte, das Gesetz Wille wird. Dieses Bedürfnis unserer Welt nach einer Erneuerung von innen heraus ist ihr ergreifendes Problem und die Rechtfertigung aller ihrer Irrungen.

Die klassische Epoche zeigt in dem ruhevollen Glanz vergangener Vollendung eine längst entschwundene Welt solcher inneren Harmonie, das edle Existenzbild, die Entwicklung des Einzelnen zur Humanität, das bewußte Gestalten von fruchtbaren, großen Typen, die sich aus der Gleichgültigkeit der Masse nicht durch willkürliche und zufällige, sondern durch schicksalhafte Besonderheit, nicht in Intrigen und Situationen, sondern durch die einfache Gemäßheit ihres Tuns mächtig hervorheben, das Ganze, in das sie gestellt sind,

durch ihr Wirken gliedern und im Gleichgewichte halten. Diese Geschichte der Bildungen Einzelner und der Gesellschaft durch sie war der großartige ständige Inhalt aller klassischen Epik, der klassischen Weltanschauung, ihres Weltwillens selbst. Diesem kurzen Zeitabschnitt in Deutschland ist es gelungen, soweit sich Geistiges in Sinnliches, Individuelles in Soziales, Kunstwerk in Existenz überhaupt umsetzen läßt, die Gesellschaft nach diesem inneren Vorbilde zu formen. Hierbei ist freilich nicht zu verhehlen, daß diese klassische Weltanschauung und Harmonie mit einem gewissen Hochmut herrschenden Geistes über das Gewühl der Unteren hinwegsah und die Berechtigung individueller Entfaltung und Überordnung von äußeren Umständen abhängig ließ, ohne die ein Sieg des Einzelnen über den Druck und die Grenzen seiner zugewiesenen Schicht eben unmöglich blieb. Mit einer sozusagen kühlen Grausamkeit setzte sich eine Welt des Gegebenen über eine Welt des Möglichen, der Hohe über die untergegangenen Opfer der Tiefe hinweg und zog Ordnung und Ruhe bei weitem der Gerechtigkeit vor.

Aber über diesem dunkeln und durchwühlten Untergrunde — jede Kultur und Zeit hat solche schicksalschwangere Tiefen unter ihrem Bau, und

es fragt sich immer nur, ob, was oberhalb, wertvoller, als was eingemauert bleibt —, über diesen dumpfen Massen erhob sich eine helle heitere Harmonie durchdachter innerer und äußerer Ordnung, die sich als weiterwirkende Kultur bewährt hat.

Das Österreich des Vormärz, Stifters Österreich, hat mit dem eigentümlichen, halb würdigen, halb fragwürdigen Konservatismus, der Trägheit und Idealität wunderlich vereinigt, die äußeren Zustände dieser Epoche noch eine Weile gegen den Widerspruch der neuen Zeit behauptet.

Adalbert Stifter ist der letzte in der Reihe der schöpferischen Männer dieser klassischen Nachblüte von Österreich, die in ihm ihren epischen Meister, in Franz Grillparzer ihren Tragiker gefunden hat. Ihm ist gelungen, was Grillparzer, der stärkere, darum widersetzlichere Geist nicht über sich vermochte, diese zum Untergang bestimmte Ordnung als künstlerische Einheit, durchstrahlt von innerer Bedeutung und über alle zeitliche Fragwürdigkeit hinaus als dauernden Wert bejahend anzuschauen und darzustellen. Den Widerspruch und die Seelennot des unterdrückten Einzelnen in dieser ungeistig und gewaltsam gewordenen Ordnung hat er sicherlich empfunden, der selbst

ein Opfer dieses Staates gewesen ist, aber um so erhabener wirkt die zur Objektivität geläuterte, allem persönlichen Leiden und Erleben gegenüber behauptete sittliche Bejahung des Sinnes und Zieles dieser Ordnung, dieser Sternenhimmel des moralischen Bewußtseins in seiner Brust. Es liegt eine antike Größe in solchem zum eigenen Untergang hinwandernden Gehorsam eines Einzelnen gegen den todgeweihten Staat und gegen die todgeweihte, aber göttlich verehrte Kultur seiner Zeit. Stifters „Nachsommer" ist auch der ihrige, ein beseligter Abgesang der klassischen Welt und das Morgenlied einer Zukunft.

Der „Nachsommer" ist die Stimme dieser überwundenen, im Großartigen noch anmutigen, selbst im Tragischen verklärten Zeit. Eine heitere Landschaft zeigt sich durch menschliche Liebe und Pflege zu einer Traumvollendung erhoben, von allen Stimmen der Natur durchrauscht, belebt und eigentlich wiedergeschaffen von wahrhaften, gütigen und innerlich reichen Menschen, ein Leben, durchwaltet von großen, aus den Herzen genährten Gedanken, mit Beziehungen zu allem, was das Dasein erst wert macht, groß im ganzen Plan und Zug, groß aber erst in jeder liebreichen Einzelheit: in diesen Erscheinungen schöner, wehmütiger und

gefaßt-freudiger Menschen, in der Beschreibung einer antiken Marmorfigur, in der eines Rosenspaliers an einem Hause, in der Lobrede eines weisen alten Mannes auf das Alter, groß in der Bescheidenheit solcher Fülle, in der Zucht des Schaffenden, der Männer und Frauen voll Gehorsam, Demut und Fügung ins Unerforschliche gleichwohl Schicksale höherer Artung und Freiheit aus der Bedeutung ihrer Sitte und Kraft erwirken läßt.

Der Name „Nachsommer" ist diesem Buche mit Bedacht gegeben, das den letzten Schimmer eines noch kraftvollen, aber dem Abend und Herbste zuneigenden Lebens zeigt und darüber hinaus mit einer sicherlich abgezielten Bewußtheit die tiefe Resignation aller Geister dieser Zeit, die sich als letzte einer untergehenden Epoche fühlten und würdig zum Untergange schickten. Sie wollten das Beste, das sie erwerben und errichten konnten, die innere Ordnung ihres Gemütes den Kindern der Zukunft lehrend überweisen. Wie bei den Bau-, Garten- und sozialen Ordnungsarbeiten der Goetheschen Romane bedeutet auch hier das epische Zentrum eines wohlgefügten, gepflegten, immer neu geschmückten Landhauses und seiner Umgebung ein Symbol aller menschlichen Kulturarbeit, die sich um den würdigen Mittelpunkt grup-

piert, indem sie vorerst eine Familie sinnvoll um ihre Wohnstätte versammelt, wie die Gesamtheit sich im Staate bauend, wahrend, schmückend vereinigen soll.

Eine über der höchst persönlichen Schwermut köstlich leuchtende höhere Lebenszuversicht und Gläubigkeit, eine innere Frömmigkeit klingt aus der Einfalt dieser Prosa, wie sie nur die Jugend vor, das Alter nach allem Sturm so recht empfinden kann, wie sie aber von den wirkenden und wollenden Menschen wiederum gefaßt und durchgehalten werden muß, wenn sie ihres Erdentreibens froh und würdig sein sollen.

Im „Nachsommer" sind alle Urelemente des Epischen: sinnliche Klarheit der Existenz, geistige Weltdurchdringung, sittliches Bewußtsein der Gliederung alles Vereinzelten zum Ganzen, die Wohlabgewogenheit eines nicht bloß gedachten, sondern notwendig erlebten Weltbildes, aber auch die gläubige Freudigkeit dieser Ordnung zu einem großartigen Zusammenklang vereinigt. Noch einmal hat eine wahrhafte seelische Tiefe, ein umfassendes Denken und Empfinden die durchgängige Einfalt und Klarheit des Ausdruckes erreicht, die eben ein Werk, einen Mann klassisch erscheinen läßt, das heißt in seiner Selbstverständlichkeit voll-

kommen auf seine Weise. Die Musik des Einst tönt noch einmal zu uns, die wir unser Heute zur Musik erheben sollen.

Kunstschau*)

*) Diese Bemerkungen über eine Wiener Kunstausstellung werden vom veralteten Anlaß losgelöst, weil sie einiges enthalten, das auch heute noch und vielleicht allgemein gelten und gesagt werden darf.

Die Zusammenfassung geistiger Gebiete zu organisatorischen Einheiten wird abgelöst durch den der Masse innewohnenden Trieb der Vereinzelung. Dieser Trieb, der aus der auferlegten Unterordnung eine ziellose Freiheit sucht, ist heute in allen Gebieten wirksam, sein Ideal läßt sich mit einem Worte nennen: Demokratisierung.

Die Demokratisierung ist schon begrifflich ein bedingter Vorgang, keine Form der Zusammenfassung, sondern der Auflösung, widerspricht doch die Demokratie dem schöpferischen Grundsatz aller Organisation durch den Einzelwillen, wie sie tatsächlich in der ganzen Geschichte niemals eigenmächtig gestalten, sondern nur bestehende Machtgebilde zersetzen und umwandeln konnte. Sie bleibt ein dauernder Gärstoff, sie wirkt als kritischer und auseinandersetzender, nicht als

zeugender und aufbauender Wert. Ihre Lebensäußerungen haben also eine ständige Bedingtheit, einen wechselnden, keinen gleichbleibenden Inhalt, einen veränderlichen, keinen stetig innewohnenden Sinn.

Dieses unorganische Wirrsal zieht nun die schöpferischen Kräfte in den Strudel. Die Ideale der Demokratisierung (mit Absicht wird dieses und nicht das Wort Demokratie gewählt, welches einen dauernden Zustand ausdrückt, der sich niemals vollendet) sind diese: Größtmögliche Verbesserung und Veredlung des Massenlebens vom wirtschaftlichen ins seelische, geistige Förderung der Gesamtheit, ihre Durchdringung mit allen Gütern der Gesittung. Ihre Wirklichkeit ist: Verkleinerung alles Schöpferischen auf das Durchschnittsmaß, Unterwerfung aller Einzelleistung unter gesellschaftliche Zwecke. Der verstandesmäßige Nutzen wird überhaupt Gebieter alles geistigen Wollens. Das Wirtschaftlich-brauchbare, Sinnlich-förderliche und Faßbare, Sozial-gemäße wird bejaht, alles darüber Hinausgehende, Individuelle, Unbedingte verneint oder mit geheucheltem Wohlwollen recht eigentlich ausgehungert. Die menschheitlichen Kräfte seufzen unter der Bergeslast eines sozialen Elends, das eins und

alles geworden ist. An diesem unendlichen Hungertuche ißt sich die Demokratie durch die Ewigkeit.

Dabei verkümmern die erhabenen Triebe der Kunst, ihr Zug nach Herrschaft und nach Unterordnung wird gleicherweise mißbraucht und entstellt, er ersehnt die Vereinigung zu einer politischen, religiösen, philosophischen Gesamtarchitektur und findet überall das Wirrsal einer hungernden und mißtönigen Masse. Weder wirtschaftlich, noch geistige Bedingungen einer organisatorischen künstlerischen Leistung bieten sich dar, Vereinzelung, Verfeinerung aller Mittel, äußerste Zerstückelung der Anschauung selbst walten vor und machen die Zusammenfassung immer seltener und schwieriger.

Die Demokratisierung begünstigt und fordert diese Verkleinerung, wie sie eben selbst Verkleinerung ist. Auf allen schöpferischen Gebieten, in der bildenden Kunst zumal, löst eine unerhörte Vereinzelung die Leistungen auf und macht sie zwar allgemein zugänglich, aber auch allgemein unbedeutend. Aus dem Gegenstande der höchsten Leidenschaft wird einer der täglichen verzärtelten Liebhaberei. Nicht die Unversöhnlichkeit und schroffe Selbstgerechtigkeit der Kunst, sondern die duldsame Vordringlichkeit der Liebhaberei ist will-

kommen. Der Wunsch all der Beflissenen, Erzieherischen, Ernsthaften, Gefühlvollen, Verständnisreichen, Mitleidigen, Ethischen geht nach der Verallgemeinerung jener Werte, die nur in ihrer Besonderheit und eigenwilligen Unbedingtheit Sinn und Macht haben.

Als Erfüllungen dieser tausendstimmig-einfältigen Wünsche wachsen Kunstschulen, Kunstkenner, Kunstmacher, Kunstwarte aus dem dürren Boden.

Eben wie mit der Druckpresse und der sogenannten allgemeinen Bildung, mit der Möglichkeit ungemessener Vervielfältigung und Verbreitung des sprachlichen Ausdrucks auch scheinbar eine Fähigkeit der Erzeugung von Gedanken gewonnen wurde, die in Wahrheit den schöpferischen Geist der Sprache verfälscht und verwüstet, beginnt auch die Lernbarkeit der bildenden Hantierung einen bildnerischen Journalismus, eine Gestaltung der künstlerischen Alltagsanschauung und Tagesmeinung zu ermöglichen. Binnen kurzem wird alles, wie es schreiben und sprechen zu können glaubt, auch zeichnen, malen, bilden zu können vorgeben, wodurch der Künstler selbst gemach überflüssig und lächerlich erscheint, wie es der Dichter zum Beispiel längst geworden ist: eine Art von urzeitlichem Riesentier, das in die hei-

lige Demokratie nur als altertümliches, fabelhaftes und schmückendes Ungeheuer paßt.

Das Kennwort des ganzen Treibens ist: Geschmack. Das bedeutet: Übereinstimmung des allgemeinen Empfindens bei der Anschauung des Künstlerischen, der Urteilsrichtung aller gegenüber dem einzelnen. Geschmack heißt: alles Gegebene unter einen Hut bringen, alles Unvereinbare zusammenstecken, sofern es irgend der Gesamtrichtung angepaßt werden kann. Das Ungemeine wird nicht als solches und ganzes hingenommen, sondern so lange mißverstanden und umgedeutet, bis es irgendwie den allgemeinen Maßstab verträgt. Der ureigentlichen, schöpferischen Hervorbringung ist aber ein gewisser Widerspruch zur geltenden Wertung gemäß, alles Neue, Große ist elementar, alles Elementare aber in seiner Überfülle geschmacklos, indem es dem Gesamtwillen seinen Eigenwillen entgegenstellt, aufzwingt, überordnet. Es begründet einen neuen, andern Geschmack, aber es hat keinen, es ist Ursache, nicht Erzeugnis des Geschmacks.

Die Demokratisierung der Kunst setzt nun diesen braven Gefolgsmann: Geschmack zum Alleinherrscher ein und tut sich auf sein lauliches, mildes, umfassendes, duldsames, gelenkiges Aller-

weltsgefühl und -verständnis noch wunder was zugute. Dieser von Natur abhängige, knechtische Geschmack. der seine eigene Richtung nur so lange wahrt, bis er durch die Ohrfeige oder den Fußtritt eines Mächtigen eine andere bekommt, soll dem Schöpferischen seine Wege vorschreiben. Er läßt sich's in der Welt behagen, die ein anderer als er geschaffen hat, er baut Häuser, richtet sie ein, macht Sessel und Gerät, Löffel und Messer und hält sich vor den gewöhnlichen, verachtetsten Dingen nicht zurück, da alles zu verklären, zu veredeln, zum Kunstwerke zu erheben seine „demokratisierende" Sendung ist.

Der Geschmack ist sozusagen die lackierte Rechtfertigung der Masse, die ihren Kirchtag feiert, derweil die Katzen fort sind. Durch ihn stellt sie sich ihr schöngeschriebenes Wohlverhaltungszeugnis aus und besieht mit Staunen ihren Kulturwert.

Ehrfurchtlosigkeit, Mangel an Distanz, zudringliche Wichtigtuerei ist dieses Geschmacks „persönliche Note". Niemals ist die Lehre: aus dem Leben ein Kunstwerk zu schaffen, höhnischer mißverstanden und in wohlfeilere Dummheit verkehrt worden, als heute, wo der „Geschmack" dem einzelnen die schöpferische Bestimmung und sittliche Aufgabe des persönlichen Lebens sacht

aus der Hand windet und die gemeine Gleichmacherei einer künstlerisch tuenden Beflissenheit an die Stellen schiebt, die sonst dem privaten Wollen gewahrt blieben. Dieser Geschmack guckt durch alle Fenster, in alle Töpfe, mengt sich in alle Geschäfte, kein Gerät ist ihm zu gering, es umzubilden und vorgeblich zu durchgeistigen. Er bringt es zuwege, die einfachsten, noch ursprünglich gebliebenen Funktionen zu verwirren, schöngeistig zu überheben und dabei zu entwürdigen, seine Stimmung in alles hineinzutragen und die natürliche Stimmung, die allem innewohnt, zu vertreiben und zu verkehren. Der Adel des täglichen Lebens bestand und besteht in einer gewissen schamvollen Abkehr des privaten Daseins von den notwendig öffentlichen Übungen, hier gibt es ursprüngliche bescheidene Grund- und Gebrauchsformen, die ihrem eigentümlichen, typischen, unpersönlichen Zwecke sinnvoll dienen. Die Würde des Handwerkers hat diese Gegenstände mit schlichter Sachlichkeit und unvordringlicher Genauigkeit gestaltet. Heute hat sich der Geschmack mit dem größten Lärm auch dieser Dinge bemächtigt und über ihre Zwecke den seinen gestellt, eine Phantasie, die das Große auszusinnen unfähig, dem Kleinsten auf den Hals gehetzt, den urtümlichen,

natürlichen Stil des privaten Lebens aufgestört und zur gequälten Repräsentation gezwungen, so daß nicht einmal Essen und Trinken mehr sich bescheiden darf, wie es sich gehört. Das Handwerk ist heimgesucht von einem Tausendsassa, von einem Affen der Kunst: dem Geschmack. Die Frucht dieses Alpdruckes ist das, seine eigene Gottähnlichkeit anhimmelnde Kunsthandwerk von heute. Inmitten der Demokratisierung geht die Kunst selbst am Geschmack zugrunde. Es sind die Saturnalien einer verwirrten Gesellschaft, wo der Herrscher den Sklaven bedienen muß.

Eine Zeichnung von Pascin

Ein befreundeter junger Maler zeigte mir eine unlängst aus Paris mitgebrachte Federzeichnung von Pascin, dessen krause Blätter bereits aus dem „Simplizissimus" bekannt sind. Sie geben wüste Gesellschaften französischer Kneipen, Dirnen und Zuhälterfiguren mit einer naturalistischen Romantik wieder, welche den Gegenstand sowohl durch die inständige und dabei leichte Behandlung, als auch durch einen ruhigen Humor in einer geistigeren Luft aufhellen.

Das außerordentliche Blatt, wovon ich hier einiges sagen will, schildert nicht die typischen Örtlichkeiten und Figuren, wie die andern im „Simplizissimus" veröffentlichten, sondern bewegt sich in einem willkürlichen Vorstellungs- und Stimmungsraum. Seine Phantasie erhöht hier die abenteuerliche Darstellung des unmittelbar Gegebenen durch die Laune der Anordnung, in-

dem die Gestalten wunderlich naiv und überraschend gruppiert, in einen barocken Zusammenhang gebracht sind, der einer kühnen und dem Gehör bald einleuchtenden Harmonie gleicht. Das Wirkliche erschimmert unversehens in einem fremden Zauber. Diese Fähigkeit, derber Tatsächlichkeit die Märchenhaftigkeit spielerischer Lebensfülle mitzuteilen, macht immer den höchsten künstlerischen Reiz und Sinn einer Darstellung aus.

Begreiflich, daß Weiber den Gegenstand der Komposition bilden, denn die Anschauung des Mannes, gar des Malers wird von der durchwaltenden Geschlechtlichkeit auf die natürlichste Weise bestimmt, alles Weibliche als das Grundfremde und Grundbegehrte selbst in seinem einfältigsten Dasein märchenhaft zu erhöhen.

Drei Gruppen sind hier vereinigt. Ihr Zusammenspiel ergibt den Inhalt und die Stimmung der ganz launenhaften und sinnvollen Schöpfung, der es weiter keinen Eintrag tut, daß die Teile vielleicht ursprünglich einzeln, jeder an eine freie Stelle des weißen Papiers gesetzt worden sind und erst durch ihr zufälliges Beieinandersein und Ausfüllen des Raumes den schließlichen Eindruck eines geordneten Ganzen, eines Bildes machen. Auch die Harmonie manches Gedichtes wird ge=

legentlich einem solchen Ineinandergehen von Motiven verdankt, welches dann unlöslich bleibt.

Zwei große weibliche Gestalten stehen links im Vordergrunde und bedecken fast die ganze Höhe des Blattes. Eine nackte, magere Schwarzhaarige, deren Arm in nervöse, lange, zierliche Finger ausläuft und in sachter Krümme am Schenkel liegt, ist von der Seite gesehen, während ihr Kopf nach links gedreht, uns die Gebärde völlig entzieht, so daß man nur aus dem feinknöcheligen, selbst in der Ruhe gespannten und gleichsam schwingenden Körper auf jene unregelmäßigen Züge schließt, die unter dem Schwall des dunklen Haares den Reiz ihrer willkürlichen Bildung üben. Die Blonde neben ihr quillt in üppigster Weiblichkeit so breit über, daß ihre Beine nur gekrätscht die Last des strotzenden Körpers tragen können. Ein getigertes Tuch hüllt die angenehme, dem Beschauer zugekehrte Rückenseite von den Schultern abwärts, jedoch sinnig genug, nur bis zum Gesäß ein. Ihr Gesicht ist in leiser Gegenwendung zur Mageren gekehrt, man würdigt eben die belanglose Anmut der Stirne und Nase und des angedeuteten Blickes. Mit zarter Feder in den einfachsten Umrissen hingeschrieben, nur da und dort durch andeutende Kurven der Schenkelwölbung, der Kniebuchten

und Knöchel, der Wirbellinie, leise betont, vergegenwärtigen diese schwarzen Konturen Farbe, Temperament, Haut und Haar und sondern zwei Wesen mit äußerster Bestimmtheit. Die Schwarze und die Blonde, scharf und zierlich die eine, behaglich, gutmütig, eine rechte Milchmutter die zweite, scheinen angelegentlich das bewegte Spiel der übrigen zu betrachten.

Unmittelbar vor ihnen, im äußersten Vordergrunde rechts turnt ein nacktes Frauenzimmer, auf die Arme gestützt, das linke Bein nach hinten gestreckt, das andere im Knie wagrecht eingezogen. Vom Haupt, das durch den Arm verborgen wird, sieht man nur das Haar in einer schmalen Welle zu Boden strömen. Die Heftigkeit der dem angespannten Leibe abgerungenen Akrobatenübung, die gestrafften Brüste, das eigentümliche Gegeneinander der Körperteile, deren jeder dem andern widerspricht, wirken so verblüffend, daß man das furchtbare Erstaunen eines kleinen Köters würdigt, der diese unnatürliche Kraftentfaltung, ganz und gar widrige weibliche Lage, das verdrießliche Vergnügen eines solchen emanzipierten Berufes entrüstet ankläfft.

Im Hintergrunde, rechts oben, gleichsam vor der Rückwand eines Raumes tobt eine nackte

Weiberjanitscharenbande. Eine fette, muskulöse, hintenübergebeugte Vettel mit gespreizten Beinen schlägt Tamburin, eine knabenhaft magere im Tanz Trommel, während eine heitere urgemein auf den weit auseinanderklaffenden Beinen hockt und fiedelt. Ihr ausgespieltes Geschlecht scheint zur geilen Geige aufreizend mitzumusizieren.

Man wird vielleicht aus dieser Beschreibung der merkwürdigsten Gesellung das Zusammenklingen des Ganzen vermuten, welches eine höllisch-paradiesische Weibereintracht mit läßlichem Humor darstellt. Indem hier ruhig Zuschauende, da eine zur äußersten Leibesanwendung Gezwungene, dort Tanzende, Kauernde, Taumelnde beisammen verweilen, scheinen in einer sinnvollsten Verkürzung alle weiblichen Möglichkeiten und zugleich ihre Spiegelung in dem männlichen Geist des Künstlers wiedergegeben.

Unwillkürlich fällt einem zu dieser äußerst weltlichen Komposition ein gewagtes, frommes Gegenbild und Beispiel ein, indem man sich gewisser altitalienischer Gemälde erinnert, welche, „Konversazionen" genannt, verschiedene Heilige in ruhevoller, würdiger Betrachtung, jeden mit seinem bezeichnenden Symbol ausgestattet, in einer Säulenhalle oder idealen Landschaft in ähn-

licher Zusammenfassung männlicher Geistigkeit märchenhaft vereinigen, wie dies hier mit Frauenzimmern geschieht, die ihre Erdennähe und natürliche schicksalhafte Ungebundenheit aufs selbstverständlichste entfalten. Auch die wunderbare, innerste Beziehungslosigkeit dieser Figuren, die, wie die Menschen im Leben bei der dichtesten Geselligkeit einander nie durchdringen und, mögen sie noch so eng beisammen tanzen, turnen, hocken, schreien, singen, schauen, ja Leib an Leib stehen, doch genau eine Welt voneinander entfernt bleiben, entrückt das Zufallsspiel dieses Blattes, seine Wirklichkeitsnähe zugleich in das Überall und Nirgends, in die einfältige Einsamkeit.

Schriften von Otto Stoessl

Essays

Gottfried Keller: Band 10 der von Georg Brandes herausgegebenen Sammlung „Die Literatur", Berlin, Marquardt & Co.

Konrad Ferdinand Meyer: Band 25 der gleichen Sammlung, ebenda.

Erzählungen

Leile, Novelle. Berlin, Vita. 1898

Bei Georg Müller, München:

Kinderfrühling, Novellen, Reiseaugenblicke. 1904

In den Mauern, Roman. 1907

Sonjas letzter Name, eine Schelmengeschichte. 1908

Negerkönigs Tochter, Erzählung. 1910

Egon und Danitza, Erzählung. 1911

Allerleirauh, Novellen. 1911

Morgenrot, Roman. 1912

Was nützen mir die schönen Schuhe, Erzählung. 1913

Druck von Mänicke und Jahn in Rudolstadt





